Игорь ВОРОБЬЕВ



Русский авангард и творчество Александра МОСОЛОВА 1920-1930-х годов

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

Игорь ВОРОБЬЕВ

РУССКИЙ АВАНГАРД И ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА МОСОЛОВА 1920–1930-х ГОДОВ

Издание 2-е, исправленное



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
2006

ББК 85.313(2)
В 75
Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проект № 98/990406158а

Рецензенты:
кандидат искусствоведения *И. Е. Рогалев*
кандидат искусствоведения *Е. В. Титова*

Редактор:
О. В. Руднева

Воробьев И.
Русский авангард и творчество Александра Мосолова
В 75 1920–1930-х годов. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург,
2006. 324 с., нот.
ISBN 5-7379-0310-9

Книга посвящена анализу эволюции русского Авангарда, а также вопросам взаимодействия данной художественной традиции и творчества выдающегося советского композитора Александра Мосолова (1900–1973). В исследовании рассматривается широкий круг проблем, связанных с определением характерных черт авангардистского искусства и их отражением в особенностях музыкального языка и драматургии произведений Мосолова 1920–1930-х гг.

Для музыкантов-профессионалов, искусствоведов, студентов гуманитарных вузов, читателей, интересующихся историей отечественного искусства первой трети XX века.

ББК 85.313(2)

В оформлении обложки использована картина
А. Экстера «Беспредметная композиция»

ISBN 5-7379-0310-9

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Сила «гравитационного поля» при крошечных временных размерах, словно «черная дыра» галактики, составляет сущность явления, о котором пойдет речь в этой работе. Возможно, было бы слишком смело переносить астрономические параметры на эпоху, именуемую русским авангардом, и, более того, определять авангард как эпоху, ведь его развитие и угасание охватывает чуть более 30 лет. Однако, как известно, «малые величины» в искусстве с точки зрения их весомости для истории на поверку оказываются далеко не «малыми», и наоборот, кажущиеся значительными — не более чем «мнимы». Искусство авангарда всего лишь за три десятилетия преодолело тот путь, который прежде мог быть пройден за столетие, а смысл этого пути раскрылся только сейчас как выражение перемен чрезвычайной важности в жизни цивилизации начала XX века. Так что нет ничего удивительного в том, что авангард первой трети столетия в дальнейшем будет ставиться в один ряд и с искусством барокко, и классицизма, и романтизма, и модернизма, и тоталитаризма («соцреализма»).

В этой связи избранный ракурс исследования может показаться читателю недостаточно традиционным, а трактовка типологии авангардистского искусства, его периодизации и значения — обращающей к дискуссии. Расширяя взгляд на авангард как на самостоятельную эпоху, включившую в себя различные, даже противоположные, эстетические полюсы, обладавшую целой палитрой оттенков и контрастов, автор неизбежно сталкивается с проблемой некоторой «размытости» понятия. Впрочем, подобного рода постановка вопроса отражает не только собственную позицию автора, но и постепенное изменение представлений об авангарде и авангардизме в научном мире (особенно в 70–90-е годы). Ведь даже в 70-е годы из-за «аберрации близости» адекватная оценка многих явлений культуры XX века была еще весьма проблематичной. Да и сегодня, когда по-прежнему сталкиваются не только мнения, но и утверждается историческая справедливость по отношению к целому ряду событий, равно как и к их «свидетелям», ставить точку в конце исследования того

или иного явления, очевидно, рано. Поэтому в конце книги, которая теперь находится перед взыскательным читателем, такой точки тоже не будет. Конструкция работы по-своему «разомкнута». «Разомкнута» так же, как искусство авангарда и как творчество композитора Александра Мосолова...

Впрочем, книга содержит определенную «точку». Она завершает почти десятилетнюю работу автора над темой, посвященной музыке Мосолова. И, следовательно, будучи неким этапом жизни и творчества, в целом посвящается не только собственно объекту исследования, но и многим замечательным музыкантам, которым автор обязан как возникновением самой темы, уточнениями и доброжелательной критикой, так и, что, пожалуй, самое главное, заинтересованностью и уверенностью в необходимости завершения труда. В этой связи автор выражает глубочайшую признательность своему учителю, профессору Санкт-Петербургской консерватории И. Е. Рогалеву, коллегам по историко-теоретическому факультету Санкт-Петербургской консерватории, оказавшим неоценимую поддержку в процессе подготовки и написания кандидатской диссертации о творчестве Мосолова, а затем и самой книги: профессорам В. В. Смирнову, Г. Г. Белову, З. М. Гусейновой, Е. В. Титовой, доцентам А. В. Гусевой, Н. Ю. Афониной, Л. П. Ивановой; оппонентам диссертации: профессору Санкт-Петербургской консерватории Л. Г. Данько и доценту Санкт-Петербургской Академии культуры В. Т. Назаровой; профессорам Московской консерватории И. А. Барсовой и А. С. Соколову, профессору Вологодского педагогического университета М. Ш. Бонфельду, доценту Петрозаводской консерватории И. Н. Барановой и многим другим. С особенной теплотой автор обращается к светлой памяти профессора Б. А. Арапова, чьи вдохновенные рассказы и воспоминания о 20–30-х годах оказались едва ли не начальным стимулом для всего исследования в целом.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Историческая дистанция, как правило, уточняет наше видение предмета, рождает некую дальнозоркость, представляющую предмет все более достоверным, лишенным чрезмерно субъективного отношения. Чем дальше от нас описываемое явление, тем, как это ни парадоксально, оно ближе, доступнее, обозримее. При этом наши знания совсем не обязательно должны представлять абсолютно полную картину (что невозможно). Достаточно найти ключ к пониманию, обозначить метод, в целом — выработать системный подход. Тогда уже сама система позволит восполнить пробелы, подобно тому как астрономические вычисления позволяют обнаружить небесные тела, невидимые глазу. Да и преимущества дальнего потомка по отношению к современникам событий очевидны: наши знания избирательны, наша трактовка стремится к объективности, а восхищение объектом исследования вовсе не исключает сомнений, рефлексии, отстранения.

События вековой давности, чьи участники, казалось бы, еще вчера жили с нами и чье влияние ощутимо до сих пор, в свете вышесказанного не являются исключением. Так, состоящая из множества «белых пятен» история русского авангарда, равно как и творческий путь Александра Мосолова, постепенно приобретают черты именно истории, а не просто собрания разрозненных фактов и представлений, истории как системы интерпретации прошлого. Авангард в сознании людей становится знаковым явлением, во многом определившим особенности, эволюцию, неповторимый облик художественной культуры XX века. Так же и музыка Мосолова постепенно занимает в современном мире то место, которое соответствует ее значению и таланту ее создателя.

И все же, как представляется, еще далек тот день, когда в исторических изысканиях, связанных с отечественным авангардным искусством начала XX века, можно будет поставить точку. Целостная картина авангарда, в том числе и музыкального, сложится после того, как различные критерии изучения обнаружат несомненное единство трактовки, а информационное

поле авангарда все-таки станет исчерпывающим. В данный момент оба аспекта — методологический и информационный — находятся в стадии насыщения. По-прежнему открываются неизвестные страницы истории, по-прежнему предлагаются новые взгляды на проблему. По-своему самостоятельный подход к решению некоторых вопросов теории авангардного искусства предлагает и автор настоящей книги. При этом, несмотря на то что со времени выхода первого издания прошло уже более пяти лет, взгляд на искусство авангарда как на целостную систему, обладающую определенными чертами, у автора остался прежним. Как представляется, прежней осталась и востребованность самой темы. Творчество Мосолова как отражение авангардной эстетики все еще требует своего осмысления. В этой связи в структуру работы мы не внесли никаких существенных изменений, учитывая к тому же, что ряд ключевых тезисов еще не утратил своей дискуссионности.

Впрочем, пристрастный читатель сам сможет соотнести степень актуальности данного исследования и правомочности его выводов с научными достижениями последних лет. Ведь именно в этот период появились или по крайней мере были заявлены работы, посвященные творчеству А. Лурье и М. Матюшина, И. Вышнеградского и И. Шиллингера, Г. Попова и Л. Термена. Особое место в этом ряду, несомненно, заняли труды о творчестве Д. Шостаковича, чей вклад в искусство 1920–1930-х годов прежде не был в полной мере оценен.

ВВЕДЕНИЕ

Русский авангард 1900-х — начала 1930-х годов — уникальное явление в мировой художественной культуре XX столетия. Его феноменальность определяется не только уровнем художественных результатов, но и не имеющей аналогов направленностью движения: русский авангард, возникший, как и европейский, на почве острейшего социально-политического кризиса и разрушения гуманистических ценностей, явился, прежде всего, провозвестником антикризисного мировосприятия.

Патриотический утопизм 10-х и революционный пафос конца 10-х — начала 20-х годов способствовали формированию активной гражданской позиции «левых» художников, определили цели и задачи авангарда как искусства «прекрасного будущего», противопоставленного исчерпавшему себя искусству прошлого. Социальный оптимизм, присущий большинству радикально мыслящих художников (вне зависимости от их принадлежности к тому или иному направлению), явился важным стимулом для консолидации движения в целом, создания особого, ни с чем не сравнимого лица русского авангарда как некой мировоззренческой общности. В этом плане освоение нетрадиционных форм, поиск новых средств выражения, создание универсальных художественных систем представляются следствием мировоззренческой установки, направленной на разрушение «старого мира», на преодоление политического кризиса, на возрождение культуры, на строительство иной жизни и иного искусства. Именно такого рода взаимосвязь мировоззрения, формулирующего великую цель, и нетрадиционного языка определила положение русского авангарда в контексте европейской культуры, обусловив особенности его развития и художественные критерии.

Настоящее исследование ставит своей задачей изучение характерных особенностей авангардистской эстетики сквозь призму творческого метода одного из ярчайших представителей русского авангарда 20–30-х годов Александра Васильевича Мосолова.

Творчество А. Мосолова — значительное и самобытное явление в русской советской музыке. Наряду с И. Стравинским, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, А. Лурье, Н. Рославцем, В. Дешевовым, И. Вышнеградским, Л. Половинкиным и другими Мосолов стоял у истоков новой музыкальной эстетики. Своеобразие таланта и личности композитора отмечали в свое время крупнейшие деятели музыкальной культуры: Н. Мясковский и Д. Шостакович, Б. Асафьев и И. Соллертинский, Р. Глиэр и А. Черепнин, Н. Рославец и В. Беляев. Особую роль в творческой судьбе Мосолова сыграл Прокофьев, благодаря которому сочинения композитора получили широкую известность за рубежом.

В 20-е — начале 30-х годов музыка Мосолова часто исполнялась в концертных залах и театрах СССР, в Европе и США. Так, Первый фортепианный концерт в 1928 году был исполнен в Большом зале Ленинградской Филармонии и в Большом зале Московской консерватории, став значительным событием сезона. Симфонический эпизод «Завод» из балета «Сталь» в начале 30-х обошел едва ли не всю Европу и США. Его услышала публика Берлина, Вены, Парижа, Льежа, Рима, Нью-Йорка, Чикаго. Опера «Герой» готовилась к постановке в Баден-Бадене и Франкфурте-на-Майне. Струнный квартет был включен в программу фестиваля современной музыки во Франкфурте-на-Майне. Кроме того, композитор выполнял заказы Большого театра СССР, Ленинградского ГАТОБа[1], Музыкального театра имени В. И. Немировича-Данченко, Второго Белорусского драматического театра, ЦК ВЛКСМ и т. д. Камерная музыка Мосолова постоянно звучала на концертах АСМа[2], исполнялась за рубежом и неизменно имела шумный успех, о чем свидетельствуют как пресса, так и высказывания современников[3]. К этому надо добавить яркие выступления Мосолова в качестве пианиста

---

[1] ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета.

[2] АСМ — Ассоциация современной музыки.

[3] Не случайно, вспоминая 20-е годы, Д. Кабалевский называет Мосолова одним из самых «модных» композиторов того времени (130, *148*).

и музыкального критика, а также выход в свет его произведений в «Музсекторе Госиздата — Универсальном издательстве (Москва — Вена — Лейпциг)», в издательстве «Тритон».

Вместе с тем композитор Мосолов относится к той категории художников, чье творческое наследие далеко неравноценно. Его произведения, пожалуй, не являются вершинным достижением музыкального искусства 20-х — начала 30-х годов. Скорее, они представляют собой «лабораторию», в которой отразились различные тенденции художественной культуры этого переломного времени. И все же музыка Мосолова смогла запечатлеть дух послереволюционной эпохи, особенности культуры кризисного этапа в истории России, подтвердив, таким образом, известную истину, что эпоха в совокупности всех ее характерных черт постигается не только на примере творчества гениев, но также — в произведениях художников значительно меньшего масштаба дарования. Потому-то элементы поиска, «лабораторности», мировоззренческие противоречия и метания, присущие искусству 20–30-х годов, с не меньшей (если не с большей) очевидностью обнаруживаются в музыке Мосолова, нежели, например, его выдающихся современников — Прокофьева и Шостаковича.

Однако творчество Мосолова символизирует собой не просто дух переходного послереволюционного времени, а его эстетическую доминанту — русский авангард. В произведениях композитора нашли свое воплощение такие черты авангардистского мышления, как антитрадиционализм, антиромантизм, «футурологическая нацеленность» (Т. Левая), пиетет перед экспериментом и т. п.

Более того, среди композиторов так называемого второго ряда Мосолов наиболее последовательно развил современную урбанистическую и революционную темы как самые значимые в искусстве 20-х годов. Идеалы революции и социалистического строительства нашли свое выражение в тематике сочинений Мосолова, в их утопическом, праздничном, жизнеутверждающем пафосе; в эмоциональном содержании музыки, например, в аспекте поэтизации урбанизма; наконец, в демократизации музыкального языка, включившего в свой состав бытовую музыкальную речь.

Одновременно творчество Мосолова невозможно рассматривать безотносительно к мировоззренческим противоречиям, обусловившим кризис авангарда на рубеже 20–30-х годов. Эти противоречия, начавшие обостряться уже с середины 20-х, как известно, были связаны с постепенным осознанием «левыми» художниками (в том числе и Мосоловым) несоответствия между постулированием принципов новой эстетики (как позитивного символа грядущей эпохи) и концепцией уничтожения «старого мира» и его искусства, что предопределило появление черт абсурда и антиутопизма в ряде произведений русских авангардистов и близких к ним художников, стало причиной разочарования в идеалах революции и кризиса революционного мировоззрения.

Таким образом, творчество Мосолова характеризуется в целом не только своей «созвучностью» с эстетикой авангарда, но и является своеобразным аналогом эволюции авангардистского движения в 20-е годы, в том числе в момент его кризиса.

Анализируя же круг причин, предопределивших конец Авангарда, следует подчеркнуть, что идеологическое давление и репрессии со стороны тоталитарного режима не являлись ключевыми факторами. Творчество Мосолова в значительной степени объясняет ту парадоксальную ситуацию, при которой источником разрушения системы мировоззрения становится сама же система. Отсюда модуляция стиля Мосолова в 30-е годы представляется не менее показательной, нежели эволюция стиля композитора в 20-е. Не случайно конец русского авангарда и совпавший с ним творческий перелом стали для композитора подлинной трагедией. Ведь они были связаны в его сознании с уничтожением прежних ценностей и необходимостью перехода на позиции конформизма — удар, который столь масштабная и свободолюбивая личность, как Мосолов, всю свою последующую жизнь переживала очень остро. Впрочем, дальнейший творческий кризис не только не умаляет, но и подчеркивает непреходящее значение музыки Мосолова периода 20-х — начала 30-х годов. В этом отношении значение русского Авангарда тем более трудно переоценить. Его влияние в контексте мировой художественной культуры сказалось как на становлении и развитии авангардистских школ и направлений до- и послевоенного

времени, так и на особенностях стиля художников, далеких от авангарда. Устремленность в будущее, желание перешагнуть границы своей эпохи — отличительные черты доктрин авангарда, — а также «тайная свобода», которую безошибочно угадывали апологеты официального режима и «социалистического» искусства, оказались не просто мировоззренческими и теоретическими установками, но и условиями жизненности и вневременной актуальности движения, несмотря на все повороты истории.

Историко-художественная ценность произведений Мосолова и феноменальность художественного контекста, конечно, не единственные причины, способствовавшие выбору проблематики книги. К сожалению, на сегодняшний день творчество Мосолова как одно из ярких явлений в искусстве русского авангарда освещено в отечественном музыкознании недостаточно. Этот факт, а также те позиции, которые уже были обозначены в исследованиях предшествующих лет, позволяют определить основные направления данной работы и обозначить круг наиболее важных вопросов, так или иначе требующих разрешения.

Например, приходится констатировать, что произведения композитора 20-х — начала 30-х годов не рассматривались прежде как явление, отражающее единую мировоззренческую систему, каковой был авангард. Многие выдающиеся музыковеды лишь подходили к осмыслению этого вопроса, но в силу вполне объективных обстоятельств не преодолевали границы, отделяющей исследование особенностей творчества и музыкального языка от исследования тех же особенностей, но в качестве отражения целого среза художественной культуры послереволюционной России. К тому же, если принять во внимание изменение государственной политики, модуляции в культурной жизни страны, трагические повороты в судьбе Мосолова, оказывается вполне естественным и то обстоятельство, что литература о композиторе не содержит однозначной трактовки его творчества.

Так, критические статьи и рецензии 20-х годов в большинстве своем, за исключением выступлений представителей РАПМа[1], под-

[1] РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов.

черкивают подлинность таланта Мосолова (2; 25; 27; 155–158). Сравнительно велико эпистолярное наследие крупных деятелей музыкальной культуры, а также дошедшая до сегодняшних дней переписка Мосолова. В этих источниках находится целый ряд положительных отзывов о его творчестве (126; 131; 143).

Наоборот, с начала 30-х по начало 70-х годов статьи и высказывания о музыке композитора носили, в основном, негативный и субъективный характер. В это время преобладали рецензии, отражающие, во-первых, рапмовскую точку зрения, а во-вторых, официальную. Согласно им произведения Мосолова 20-х — начала 30-х годов рассматривались как явления формалистические, не имеющие подлинной художественной ценности. В рецензиях В. Кильчевского (80), Н. Крюкова (87), К. Тирса (150), В. Млечина (102), фельетоне братьев Тур (36), высказываниях В. Богданова-Березовского (33, *147–148*), Д. Житомирского (64, *39*) творчество Мосолова оценивалось с вульгарно-социологической позиции как крайнее выражение «современнического», буржуазного мировоззрения. Перекликалась с ней и оценка, данная музыке Мосолова А. Алексеевым в книге «Советская фортепианная музыка (1917–1945)», вышедшей уже в 1974 году (6, *63*).

С середины 70-х анализ раннего наследия Мосолова проводился уже в позитивном ключе: роль композитора в отечественном искусстве и особенности его музыкального мышления наконец получили научное толкование. Творчеству композитора были посвящены научные статьи, архивные публикации с обширными комментариями, эссе и воспоминания современников, установившие не только объективность подхода, но и исследовательские критерии. Музыка Мосолова 20-х — начала 30-х годов впервые стала рассматриваться в контексте художественной культуры своего времени, чему, безусловно, способствовало обострение интереса к искусству авангарда в США, Европе и России в 80–90-е годы, а также интенсификация в 60–80-е годы научно-исследовательской деятельности, связанной с изучением проблем истории и теории искусства XX века.

Правда, количество собственно научных работ, посвященных в это время Мосолову, незначительно. Но каждая из них открывает определенное направление для дальнейшего исследования жизни и творчества композитора.

В биографическом очерке Л. Римского и в его же комментариях к переписке А. Мосолова (129; 131) дается первое описание жизненного и творческого пути композитора, содержатся ценные сведения о его творческих контактах и судьбе сочинений. Впрочем, информацию о Мосолове в очерке Римского нельзя считать исчерпывающей. Например, такой трагический эпизод биографии, как арест в 1937 году[1], автором вовсе не упоминается, равно как и не анализируются причины творческого кризиса и происшедшей в 30-е годы стилевой модуляции.

Подлинным открытием творчества Мосолова явились работы И. Барсовой (17–19; 21; 22), благодаря исследовательской деятельности которой музыка композитора стала не только предметом изучения, но и вошла в концертный репертуар. В статьях «Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы)» и «Опыт анализа музыкального конструктивизма в связи с творчеством А. Мосолова...» Барсовой изложена концепция, согласно которой творчество композитора является своеобразным отражением эстетики конструктивизма и производственного искусства 20-х годов. Концепция эта зиждется, с одной стороны, на внешних (социальная функция, урбанистическая тематика), а с другой — на внутренних особенностях произведений Мосолова (звукоизобразительность, полиостинатность, монтажность). Барсова дает также развернутый анализ произведений Мосолова этого периода, рассматривая стилевые искания композитора сквозь призму характерных тенденций музыкального искусства 20-х годов (урбанистических — в творчестве Онеггера, Прокофьева, Шостаковича, Дешевова; неоклассицистских и необарочных — в творчестве Стравинского, Хиндемита, Кшенека, Казеллы; модернистских — в музыке Мясковского, Фейнберга). Кроме того, автор проводит интересные внемузыкальные параллели, помещая творчество Мосолова в широкий историко-культурный контекст. Так, помимо влияния конструктивизма на ряд опусов композитора, Барсова отмечает связи его музыкальной эстетики с творчеством М. Зощенко и Н. Олейникова, В. Маяковского и А. Толстого, Ф. Эрмлера и В. Конашевича.

---

[1] Материалы об аресте композитора впервые были опубликованы в 1989 году И. Барсовой (19).

Впрочем, статьи Барсовой, как представляется, не исчерпывают всей историко-культурной проблематики творчества Мосолова. Во-первых, можно ли считать таким уж бесспорно конструктивистским ракурс произведений композитора, учитывая широкий спектр влияний иных направлений и тенденций авангарда?[1]

Во-вторых, каково, например, значение фольклорного пласта, проникающего в контекст урбанистической музыки (что констатирует И. Барсова в отношении Пятой сонаты и Квартета, но не подвергает это явление всестороннему анализу)? Наконец, каковы объективные рамки «раннего творчества» Мосолова, на какие оно делится этапы? Ведь опера «Плотина» была начата композитором в 1929 году, и именно это произведение отражает и синтезирует стилевые искания Мосолова в 20-е годы.

Статья Н. Алексенко «О творчестве А. В. Мосолова тридцатых — семидесятых годов» (7) представляет собой сжатый очерк об основных сочинениях этого периода, в частности сочинениях конца 20-х — начала 30-х годов: опере «Плотина», Втором фортепианном концерте, фортепианном цикле «Туркменские ночи». Автор статьи дает краткую характеристику названных произведений Мосолова и пытается представить период конца 20-х и 30-х годов как переходный, переломный, отмеченный все усиливающейся тенденцией к формальной и языковой простоте. Тем не менее точка зрения Алексенко требует корректив, ибо остается нерешенной проблема, был ли этот поворот органичным или зависел от внешних факторов. К тому же, можно ли расценивать переход, который длился в течение почти 10 лет, как «резкий», принимая во внимание, что стилевая неоднозначность была присуща творчеству Мосолова начиная с 1925 года (времени написания Пятой сонаты)? Наконец, автор статьи вслед за Барсовой выделяет период 1928–1937 годов в самостоятельный этап, не учитывая очевидную органичность стилевой эволюции Мосолова с 1923 по 1932 год.

---

[1] Этой проблемы также касается Т. Смердова в статье «Некоторые вопросы сонатного творчества А. Мосолова» (145, *76*).

Наконец, в литературе о композиторе наиболее важным и наименее исследованным остается вопрос собственно о характерных чертах его стиля. Анализ особенностей языка и драматургии сочинений содержится фактически только в статьях Барсовой и Холопова (163), в которых творчество Мосолова впервые рассматривается как *система*, обладающая специфическими свойствами. Основные положения этих работ, как представляется, могут быть сформулированы следующим образом: А. Мосолов в произведениях 20-х — начала 30-х годов использовал принципы хроматической тональности, широко применяя новшества в области языка и драматургии, присущие музыке этой эпохи, — полиаккордику, остинатность (которая у Мосолова тематизируется), принципы полистилистики, монтажа и т. п. Холопов подчеркивает также своеобразие индивидуальной системы Мосолова, указывая, что его музыка опирается не просто на расширенно трактуемую тональность, но и на элементы, присущие додекафонии («квазисерийность» тематизма, выведение горизонтали и вертикали на основе так называемого «центрального элемента»). С другой стороны, существует необходимость дополнений к концепции творчества Мосолова, выдвинутой этими учеными. Они (дополнения) относятся к следующему кругу вопросов: во-первых, детализации особенностей тематизма, гармонии, фактуры и т. д.; во-вторых, полноты характеристики рассматриваемого периода, ибо Барсова и Холопов касаются не всех сочинений Мосолова (Холопов анализирует только фортепианную музыку, Барсова — опусы, созданные до 1929 года); в-третьих, в указанных статьях не изучается специфика музыкальной драматургии, за исключением обоснования принципа «монтажности» (Барсова), имеющего скорее метафорический смысл. Наконец, Барсова не затрагивает вопрос о совместимости и взаимодействии в произведениях Мосолова тональных принципов и приемов, адресующих к серийной технике, а также новой тональности (по Ю. Тюлину) и прозрачных в ладовом отношении интонаций, ведущих свое происхождение от русского или восточного фольклора. Ю. Холопов же, в свою очередь, подмечая противоречивость системы, основанной одновременно на «тонально-тематическом принципе» и «quasi-серийном выведении ткани из начальных комплексов (ЦЭ)»,

в той же статье пытается добиться однозначности в трактовке системы, утверждая, что тональность в сочинениях Мосолова — «вывеска в старомодно-благородном стиле» (163, *б*).

Таким образом, в свете всех обозначенных проблем, рассуждения об авангарде и творчестве А. Мосолова было бы логично подчинить следующей схеме:

1) выявить особенности русского авангарда (в том числе музыкального) и охарактеризовать основные этапы его развития;

2) установить этапы творческой эволюции А. Мосолова до очевидного перелома в 1937 году и определить их значение в контексте русского авангарда;

3) обосновать внемузыкальные параллели, в том числе и не отмечавшиеся в литературе о композиторе прежде;

4) определить характерные черты стиля и музыкальной драматургии произведений Мосолова, отражающих основные эстетические позиции авангарда;

наконец, попытаться установить причины творческого кризиса композитора, равно как и причины кризиса авангардистского искусства в конце 20-х и в 30-е годы.

Возможно, решение этих вопросов и позволит выявить специфику взаимодействия конкретной художественной традиции и индивидуального композиторского метода.

Глава I

1. К определению понятий «авангард» и «авангардизм»

20-е годы нашего столетия без преувеличения можно назвать вторым «серебряным веком» русской культуры. Интенсивность художественной жизни, появление выдающихся произведений искусства, кристаллизация основных принципов нового художественного мышления, нового видения мира — все это указывает на своеобразную «ренессансность» эпохи[1]. В то же время расцвет искусства в 20-е годы не означал наступление абсолютно нового этапа его эволюции. Послереволюционное искусство явилось органичным продолжением и кульминацией развития целого ряда художественных направлений, возникших на рубеже веков. Кульминационным этот период стал, в том числе, для художественного, литературного и музыкального авангарда.

Буквально в первые же годы после октябрьского переворота Авангард оказался в центре художественной жизни, ибо в глазах значительной части интеллигенции олицетворял собой революцию в искусстве. Новый авангард, по сравнению с предреволюционным, явился этапом более зрелым: творческие достижения эпохи «бури и натиска» первых двух десятилетий XX века, результаты экспериментов в области формы и языка прочно вошли в словарь нового искусства, а такие художники, как Мейерхольд, Маяковский, Малевич, Стравинский, Прокофьев, чьи ранние произведения снискали их авторам скандальную славу, стали признанными мэтрами, определившими вкусы целого поколения. Естественное взросление авангарда привело к смещению эстетической доминанты внутри движения: 20-е годы ознаменова-

---

[1] В частности, в 20-е годы под таким углом зрения рассматривал художественную культуру этого периода один из современников Мосолова — Б. Асафьев (15, *1–4*).

лись переходом от цехового нигилизма к плюрализму взглядов и вкусов, а также от своеобразного художественного «герметизма» к синтетизму. Впрочем, прежде чем подробно остановиться на этой важнейшей стороне эволюции авангарда, следует прояснить сущность самих понятий «авангард» и «авангардизм».

До сих пор их трактовка в искусствоведческой литературе была весьма противоречивой, что обуславливалось, с одной стороны, идеологизированными критериями проводимых исследований, предопределивших крайне негативную оценку авангардизма и авангарда как формалистических, бессодержательных течений в искусстве XX века. С другой — недостаточной изученностью их характерных особенностей, а также неопределенностью границ между такими новаторскими явлениями в искусстве конца XIX — начала XX веков, как модерн, модернизм, авангард и авангардизм.

В этой связи представляется целесообразным внести уточнения в терминологический аппарат и установить различие не только между парами «авангард — авангардизм», «модерн — модернизм», но, наконец, и между парой «модернизм — авангардизм».

В Большой Советской Энциклопедии (далее — БСЭ) содержание понятия «модерн» раскрывается так. **Модерн** — «...одно из названий стилевого направления в европейском и американском искусстве конца 19 — начала 20 вв. <...> Модерн возник... как один из видов неоромантического протеста против антиэстетичности буржуазного образа жизни, как реакция на господство позитивизма и прагматизма» (103, *401*). Модерн как стиль был призван стать символом «жизни нового, формирующегося под его воздействием общества, создать вокруг человека цельную эстетически насыщенную пространственную и предметную среду, выразить духовное содержание эпохи с помощью синтеза искусств, новых, нетрадиционных форм и приемов, современных материалов и конструкций» (там же). **Модернизм** же, по мнению автора статьи о модернизме в Музыкальной энциклопедии (далее — МЭ), — это «определение, относимое к ряду художественных течений 20 века, общим признаком которых является более или менее решительный разрыв с эстетическими нормами и традициями классического искусства» (105, *622*). Эту общую формулировку дополняет высказывание В. Ванслова:

модернизм — «искусство... выразившее кризис развития европейской художественной культуры. Как синоним модернизма нередко применяется термин "декаданс" ("декадентство"), что значит упадок». Хотя, продолжает Ванслов, «модернизм в целом включает в себя не только декадентские тенденции и направления, а и течения, боровшиеся с декадансом» (44, *10*). Таким образом, «модерн» — это стиль, своеобразная эпоха в искусстве, ограниченная конкретными временными рамками. «Модернизм» же является категорией более общей. Это совокупность определенных мировоззренческих направлений и тенденций в искусстве XX века.

Подобно «модерну» и «модернизму», «авангард» и «авангардизм» также представляют собой понятия, охватывающие различный круг явлений художественной культуры. **Авангард** — это эпоха в искусстве (хотя и не обладающая таким стилевым единством, как модерн), а **авангардизм** — совокупность определенных мировоззренческих направлений и тенденций в искусстве XX века. Однако здесь возникает характерная трудность. Эмансипация понятий «авангард» и «авангардизм» произошла сравнительно недавно, и целый ряд явлений искусства был наименован ими значительно позже самих явлений, что подчеркивает Т. Левая в книге «Русская музыка начала XX века» (94, *6*). В большинстве отечественных и зарубежных источников «авангардизм» и «авангард» рассматриваются в контексте искусства модернизма, нередко — в качестве «левого» или «ультралевого» крыла этого движения (3; 4; 34; 46; 62; 71; 75; 88; 97; 160). Более того, понятия «авангард» и «авангардизм» весьма часто отождествляются с «модернизмом», что явствует из фактической идентичности определений, дающихся, например, БСЭ. Авангардизм — «условное наименование художественного движения в 20 веке, для которого характерны разрыв с предшествующей традицией реалистического художественного образа, поиски новых средств выражения и формальной структуры произведений» (3, *46*). Для модернизма также характерно «воинствующее отрицание традиций», «модернизм исторически сложился под знаком восстания против высокой оценки классических эпох, против красоты форм и реальности изображения в искусстве...» (104, *402*).

В чем же в действительности заключается различие между авангардом, авангардизмом и модернизмом? Можно ли в настоящее время, учитывая широкое применение понятий «авангард» и «авангардизм» в отношении конкретных явлений художественной культуры XX века, рассматривать их в качестве самостоятельных по отношению к «модернизму»? Для положительного ответа на этот вопрос существуют веские основания.

Во-первых, не случайным представляется факт выделения некоторыми исследователями радикальных направлений модернизма — кубизма, футуризма, дадаизма, сюрреализма, абстракционизма, атональной музыки, додекафонии и др. — в группу собственно авангардистских (3; 88; 110; 122). Таким образом, ими констатируется отличие указанных течений и направлений от существовавших в модернизме.

Во-вторых, в ряде работ подчеркивается не просто отличие, а полярность миросозерцания и эстетики авангарда (84; 94; 138; 142).

Наконец, если принять во внимание этимологическое значение и поставить понятие «модернизм», на момент его возникновения и кристаллизации, в зависимость от содержания понятия «модерн» с его неоромантической окрашенностью, разграничение авангардизма и модернизма станет вполне вероятным. Об этом пишет Т. Левая: «В плоскости эпохальных стилей они (модернизм и авангардизм. — *И. В.*) соотносятся между собой как романтизм (в его поздних трансформациях) и антиромантизм. При этом стихийно закрепившиеся за ними понятия модернизма и авангарда также подчеркивают различие волн — уже в плане возрастающего пиетета к новому. В самой этимологии этих понятий — "современный" и "идущий впереди"... отражен процесс прогрессирующей эмансипации искусства и усиления футурологической нацеленности художественных новаций» (94, *5*). «В качестве названия двух крупных идейно-художественных движений термины "модернизм" и "русский авангард"... равновелики по масштабу и различны по содержанию, что весьма удобно для разграничения двух хронологически близких движений в русском искусстве», — считает А. Крусанов (84, *5*). Любопытную, хотя и дискуссионную версию предлагает В. Руднев: «Главное различие между модернизмом и авангардом

заключается в том, что хотя оба направления стремятся создать нечто принципиально новое, но модернизм рождает это новое исключительно в сфере художественной формы (говоря о терминах семиотики), в сфере художественного синтаксиса и семантики, не затрагивая сферу прагматики. Авангард затрагивает все три области, делая особенный упор на последней» (134, *177*). О возможности более узкой трактовки модернизма говорится и в БСЭ, где подчеркивается: вопрос о том, *что* следует считать модернизмом — эпоху декаданса или первые десятилетия XX века, — окончательно еще не решен.

Уточнение научной терминологии никогда не теряет актуальности, и настоящая проблема, безусловно, требует отдельного исследования. В данной же работе за основу берется та точка зрения, согласно которой «авангардизм» и «модернизм» — явления в корне различные, а общность в аспекте языкового новаторства не позволяет отождествлять их по сути, ибо, подытоживая вышесказанное, авангардизм характеризуется, прежде всего, ***нигилистическим пафосом, антиромантическим мироощущением и «футурологической нацеленностью»;*** модернизм же, наоборот, отличается ***тяготением к романтическому мироощущению, к развитию позднеромантической традиции в искусстве,*** так что спецификой эмоционального строя модернистских произведений нередко являются предчувствие кризиса, апокалиптическое состояние духа. Последнее обстоятельство обуславливает общий мистико-романтический, религиозно-символический пафос модернистского искусства, культурологическую рефлексию, направленную на условно-символическое переосмысление художественного опыта цивилизации, универсализацию кодов и символов европейской культуры (знаменитые образы Антихриста, Софии, Революции; обращение к искусству и истории средневековья; интерес к эзотерической символике и т. п.). Безусловно, это определение не исчерпывает всех граней модернистского искусства. Таким модернистским течениям, как импрессионизм, «мирискусничество», акмеизм, не всегда были свойственны пессимизм и апокалиптическое мировоззрение. Но и для них общие черты модернистского искусства, такие как эстетизм, «утонченное упадочничество» (Н. Бердяев), эмоциональная экзальтированность

и условно-романтическая образность являлись стилеопределяющими компонентами.

Кроме того, в социокультурном аспекте авангардизм и модернизм опирались *на полярные тенденции в общественном сознании*. Возникновение и расцвет модернистского искусства приходятся на последнюю треть XIX и первые десятилетия XX веков, то есть на время, характерными приметами которого были исторический пессимизм, ощущение кризиса, «заката», конца цивилизации. Напротив, авангардизм возник в качестве альтернативы модернистскому мироощущению, ему были присущи оптимизм, предчувствие революции, но не как символа катастрофы, а как начала новой жизни. И первым этапом развития авангардистского искусства в XX веке явилось время 900-х — начала 30-х годов. Таким образом, модернизм и авангардизм находились не только в *эстетической*, но и в *исторической* оппозиции. Модернизм отражал кризис гуманистических ценностей предшествующей эпохи, авангардизм же характеризовался выработкой новых идей и устремленностью в будущее.

Авангард, как уже отмечалось, по сравнению с авангардизмом, — явление исторически локальное. Как известно, в настоящее время понятие «авангард» используется в научной литературе для характеристики определенных эпох в искусстве XX века, которым присуща та или иная общность художественных исканий: авангард первой трети XX века, послевоенный авангард (конца 40-х — начала 60-х годов), новый авангард (60-е), неоавангард и т. д. Поэтому, давая определение авангарда первой трети XX века, необходимо констатировать, что это — эпоха в художественной культуре, ограниченная указанными временными рамками и обладающая определенной стилевой спецификой. Эта специфика будет рассмотрена в дальнейшем, конечно, с учетом того, что авангард первой трети века — явление весьма неоднородное, впитавшее в себя черты исторического кризиса и социальных катаклизмов. Авангарду присуща в это время необычайная множественность художественных группировок и направлений: футуризм, кубизм, абстракционизм, супрематизм, фовизм, дадаизм, лучизм, конструктивизм,

«заумь», новый реализм, ОБЭРИУ[1], Коллектив МАИ[2], остовское направление[3] и др.

Тем не менее при всей неоднозначности движения в авангарде первой трети века отразились характерные особенности *авангардистской эстетики*, обусловившие стилевые совпадения школ и направлений, а именно: **эстетический нигилизм** (**«эстетика отрицания»** — М. Бонфельд), **антиромантизм, футурологическая и социальная ориентированность.**

Первое обстоятельство (*эстетика отрицания*) предопределило общую для авангардистов экспериментальную нацеленность творчества. Поиск новых форм и средств выражения, не всегда являясь самоцелью, имел тем не менее мировоззренческое значение: создание искусства будущего было немыслимо без отрицания старого и одновременно создания качественно нового языка. Поэтому нигилистические лозунги авангардистов типа «сломать старый язык», «сбросить старых великих с парохода современности» (100, *108*), «я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни Академического Искусства» (110, *157*) не исключали, а, наоборот, предполагали детальную разработку и реализацию новых художественных систем. Именно так возникли школы Малевича, Филонова, Матюшина, системы Татлина, Хлебникова, Рославца, Вышнеградского и др. По мысли теоретика европейского авангарда Р. Делоне, «разрушение» в новом искусстве должно было сменяться «созиданием» (88, *159*). Отсюда — отмеченный манифестированием художественного экстремизма ряд авангардистских произведений («Черный квадрат» Малевича, «дыр, бул, щыл» Крученых, «Последняя картина» Родченко, «Симфония гудков» Авраамова и т. п.) одновременно являлся поворотным пунктом в эволюции нового художественного языка, катализатором очередной волны стилевых и формальных новаций. Вообще идея новизны превалировала в эстетических схемах авангарда. Экспериментирование, избегание повторяемости приемов становились своеобразными канонами. «Нельзя тво-

---

[1] ОБЭРИУ — Объединение Реального Искусства.

[2] Коллектив МАИ — Коллектив Мастеров Аналитического Искусства.

[3] ОСТ — Общество художников-станковистов.

рить в уже найденных формах», — писал В. Шкловский (110, *40*). И здесь вполне правомерным представляется отождествление, предложенное М. Бонфельдом: «...понятие "авангард" неразрывно связано с близким по смыслу понятием "новизна" и противоположным — "традиция"» (35, *15*). Этот тезис, в частности, и является возможным объяснением как острой полемики между авангардистскими группировками, нередко радикального отмежевания новых направлений от предшествующих (например, конструктивистов от супрематистов), так и выпадов представителей «левого» искусства против модернизма. Все устаревшее превращалось для авангардистов в традицию, которая на их взгляд противоречила смыслу искусства, то есть новизне.

Антиромантизм авангарда, в свою очередь, указывает на внутреннюю сущность движения, ибо при всем антитрадиционализме эстетики объектом отрицания и переосмысления в авангарде явилось не все «старое искусство», как утверждал в 20-е годы С. Гинзбург (54, *6*, *15*), а преимущественно романтическое искусство и его трансформации, то есть искусство исторически смежного периода, обладающего полярным мироощущением и мировоззрением. Напротив, в искусстве доромантических эпох, языческих и неевропейских культур авангардисты искали основу для антиромантической концепции художественного творчества. «Даже наиболее радикальные на первых порах авангардисты... только в течение недолгого времени могли опираться на... "эстетику отрицания". <...> Без опоры на предшествующую ту или иную культуру им вряд ли удалось создать сколько-нибудь развитый, разветвленный музыкально-образный мир», — подчеркивает Бонфельд (35, *16–17*). Эта особенность авангарда не противоречит критерию новизны. «Имитация искусства предшествующих эпох у Пикассо или Модильяни, — пишет Х. Розенберг, — предпринималась не для того, чтобы возобновить старые качества, а для того, чтобы продемонстрировать новый эстетический уклад» (38, *103*). Художественные прообразы неромантических эпох использовались авангардистами прежде всего для усиления антиромантической тенденции. Обращение, например, к традициям полифонии строгого письма — Шенберга, русского критического реализма — Хармса или Мосолова, африканского искусства — Пикассо, поэтики русского класси-

цизма XVIII века — Хлебникова, — являлось не ретрансляцией традиций, а средством выражения нового мировоззрения, для которого были характерны рационалистическое восприятие мира, преодоление субъективизма и эмоционализма, прагматичный взгляд на искусство. В художественных системах авангарда не было места для романтической чувственности и мистической экзальтированности. «Освобождение от страстей должно было способствовать обнаружению искусством своей внутренней организующей закономерности, своих имманентных правил бытования», — замечает В. Силюнас (144, *90*). Авангард, таким образом, стремился к созданию некой универсальной художественной модели, универсального образа мира, в которых аспекты надсубъективности, всечеловечности играли бы важнейшую роль. В этой связи языковые нормы Авангарда предусматривали конструктивность подхода к творческому процессу и выработку таких универсальных приемов, которые смогли бы исключить превалирование эмоционального начала. «Искусство — это умение создать конструкцию», — декларировал К. Малевич (110, *157*). Так, из изобразительного искусства постепенно была вытеснена собственно изобразительность, из музыки — традиционные тонально-гармонические связи, из литературы — привычная сюжетная логика. Однако те же обстоятельства на следующем витке развития (на рубеже 10-х — 20-х и в особенности в 20-е годы) предопределили ассимиляцию новой техники, «беспредметно-заумной» образности с традициями, в которых универсальное, надсубъективное мировосприятие являлось стержнем эстетики.

В результате антиромантизм авангарда, так же как и нигилизм, послужил основой для формирования словаря нового искусства: поиска новых форм, новых элементов языка, новых художественных приемов[1].

Разумеется, рассматривая авангард в конкретных исторических условиях, нельзя не учитывать наличие пограничных явле-

---

[1] Вопрос общих языковых закономерностей авангарда рассмотрен в литературе об искусстве XX века всесторонне и не является предметом настоящего исследования. Укажем лишь на такие основополагающие принципы, как «разомкнутость» (по терминологии Вельфлина — 45), асимметрия, дисгармония формы (Кандинский — 78);

ний: сочетание романтических (модернистских) и авангардистских тенденций в рамках одного произведения или одного стиля (Кандинского, Малевича, Хлебникова), когда декларируемый романтический космизм, обобщенно-абстрактная «метафизическая» программность опровергались жестко-рациональной техникой исполнения, в результате чего такие параметры, как антиэмоционализм и антиромантизм, начинали преобладать.

Эта особенность нашла свое весьма любопытное выражение, например, в творчестве русских «додекафонистов», музыка которых, опираясь на скрябинские стилевые традиции (использование синтетаккордов, тем-символов — 31; 66; фактуры скрябинского типа и т. п.), являлась урбанизированной версией символистской музыкальной эстетики[1]. В то же время конструктивная система организации, преодоление закономерностей классической ладофункциональной логики, прогрессирующая тенденция к атонализму лишали музыку Лурье, Рославца, Обухова, Голышева, Протопопова, раннего Мосолова весьма важного фактора романтического воздействия, а именно: «чувственного притяжения» неустоя в устой (Р. Куницкая), зависимости диссонанса от консонанса. Одновременно «квазисерийный» метод организации оказывал явное воздействие и на форму, привнося в традиционную систему взаимодействий иной смысл. Этот феномен отмечает, в частности, Н. Гуляницкая: «...в сонатах №1 и № 2 (для фортепиано Н. Рославца. — *И. В.*) обнаруживается сонатная схема; однако высотно-конструктивный фактор ее заметно видоизменяет, замещая "тональный план" на "чередование транспозиций избранного звукокомплекса", то есть "синтетаккорда"» (56, *490*). Таким образом, модернистская концепция вступает здесь в противоречие с формой выражения. Художественная технология становится своеобразным детонатором

акцентирование значимости первоэлементов языка искусства (цвет, объем, звук,ритм, фонема) и усиление их формообразующей роли (Малевич, Кандинский, Хлебников, Маяковский, Стравинский); использование характерных драматургических приемов, как-то: «остранение» (Шкловский), монтажность (Родченко, Мейерхольд, мастера ОСТа), коллаж и т. п.

[1] Факт влияния модернистских традиций на художественный авангард отмечает, например, А. Русакова (137, *61*).

мировоззрения. Форма словно провоцирует содержание, что подтверждает известную мысль Шкловского об автономности формы (178). И здесь можно предположить следующее: многие композиторы авангарда (в их числе Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Попов, Мосолов, Половинкин) именно потому тяготели к музыке расширенно-тональной и избегали тотальных систем организации, что последние ассоциировались у них с позднеромантической, модернистской традицией, представленной в России творчеством Скрябина и его последователей, либо воспринимались как рубежный, переходный этап от модернизма к авангарду, от мировоззренческой антиномичности к единству.

Наконец, *футурологическая и социальная ориентированность*, обусловленная революционным характером движения, во многом предопределила особенности художественных доктрин и тематику творчества. Создание нового языка являлось, по мнению ряда авангардистов, следствием социальных потрясений, революционной необходимостью. В свою очередь, отображение предреволюционного политического кризиса, революции, гражданской войны, а также социалистического строительства и технического прогресса было чрезвычайно актуальным в контексте эпохи. В этом смысле манифесты, например, русских футуристов, конструктивистов, обэриутов представляют собой образцы социокультурного мировоззрения авангарда в целом.

Суть этого мировоззрения утопична и сводится к тому, что грядущему новому социально-политическому укладу необходим новый язык искусства. «Только мы — лицо нашего Времени» (124, *102*), «Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова? Сегодня все футуристы. Народ — футурист» (100, *108*). «Современный художник-конструктивист не способен на большее, нежели быть лишь идеологом» (110, *112*). «ОБЭРИУ ныне выступает как новый отряд левого революционного искусства. <…> Мы верим и знаем, что только левый путь искусства выведет нас на дорогу новой пролетарской художественной культуры» (114, *457*). Утопичность, как известно, нашла свое выражение не только в декларациях и лозунгах, призывающих к созданию искусства будущего или искусства пролетариата. Многие авангардисты занимались революционной и общественно-политической деятельностью (Маяковский, Лурье, Рославец), принимали

участие в гражданской войне (Мосолов), в начале 20-х годов отдавали свою энергию организации массовых праздников, художественных кружков, студий, институтов, целью которых провозглашалось воспитание нового поколения на образцах современного, революционного искусства (Малевич, Татлин, Родченко, Матюшин, Маяковский, Дешевов и др.). Само собой разумеется, что тенденции к сближению искусства и революции, искусства и жизни, реальности и социальной утопии самым непосредственным образом повлияли на тематику их творчества (что также представляло собой оппозицию эстетизму модернистского искусства).

Так, авангардистам, по существу, принадлежит открытие современной темы в пред- и послереволюционном искусстве: «Железобетонные поэмы» В. Каменского, «Война и мир» Маяковского, массовые праздники 1918–1920-х годов, «Мистерия-буфф» Маяковского и Мейерхольда, балет «Красный вихрь» Дешевова, «Ладомир» Хлебникова, «Улялаевщина» Сельвинского, Вторая и Третья симфонии Шостаковича, «Стальной скок» Прокофьева, «Завод» Мосолова, «Петрокоммуна» Альтмана, «Красная армия» Чеботарева, «Ввод в мировой расцвет» Филонова, «Памятник III Интернационалу» Татлина и т. п. Причем важнейшей особенностью трактовки авангардом темы современности в искусстве явилась **праздничность**, также отличающая авангардистское искусство от модернистского и реалистического, склонных в те годы к трагическому освещению событий («Окаянные дни» И. Бунина, «Белая гвардия» М. Булгакова, Шестая симфония Н. Мясковского и т. п.). Время воспринималось «левыми» художниками как процесс становления «прекрасного будущего». «Постулаты советского авангардизма тесно переплелись с символикой новой власти», — замечает А. Наков в книге «Русский Авангард» (110, *104*). Впрочем, понятие «праздничности», безусловно, нуждается в комментариях, ибо возникающее противоречие между праздничностью мироощущения и реальным трагизмом кризисной революционной ситуации, ужасами гражданской войны, «красного» и «белого» террора, а затем античеловечностью методов строительства социализма — несомненно.

Между тем подобное противоречие является закономерной особенностью общественного и художественного мировоззрения

и миросозерцания революционной эпохи. А. Каменский абсолютно верно выделяет основные мотивы формирования подобного мировоззрения в послеоктябрьское время и тонко подмечает специфику его отражения в творчестве русских художников. «Всякая осуществленная социальная революция на всем пути своего развития дышит пафосом исторической справедливости, ее победы над неправедным, бесчеловечным, отжившим и потому содержит важнейший для ее исторической динамики элемент торжества (и в этом смысле праздника)». Одновременно: «Октябрьская революция была не только итогом, но и началом новой эры. Убежденность в том, что на глазах происходит всеобщее обновление социального устройства и — шире того — всей жизни — поистине определяла в первые послереволюционные годы мировосприятие современников, которое и в этом смысле получало традиционно-праздничную направленность» (77, *9*). «"Мир и братство народов" — вот знак, под которым проходит русская революция»; «рано или поздно все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна», — говорил А. Блок (там же, *10*). Каменский так комментирует высказывание поэта: «Конечно, эта трактовка имеет эмоционально-романтический характер — перед нами классическая праздничная утопия. Она глубоко гуманистична, но представляет послереволюционный мир хорошим, добрым, светлым "вообще", как символический образ, лишь опосредованно связанный с исторической и национальной конкретностью» (там же). Совершенно очевидно, что под таким утопическим, внеконтекстным углом зрения революция на первых порах воспринималась многими выдающимися (преимущественно «левыми») русскими художниками — Белым, Маяковским, Хлебниковым, Мейерхольдом, Лурье, Рославцем, Малевичем, Шагалом и др.

Конечно, реализация праздничного миросозерцания была различной. Это и непосредственное участие в водовороте событий, и активная переориентация творчества, включение собственных художественных исканий в контекст общественной жизни, стремление максимальным образом воздействовать на сознание народных масс. Это — вообще изменение тематики, исследуемого художественного пространства, расширение границ художественного творчества, в том числе в сфере кинема-

тографа, дизайна, фотоискусства, искусства агитационного и промышленного и т. д.

Чрезвычайно важным результатом «праздничной» тенденции, подчеркиваемой Каменским, явилось также *трехвременное*, условно-театрализованное отображение действительности. «Три временных потока», существующие как единство в произведениях искусства этой эпохи, формировали особое эмоциональное состояние, особую образную атмосферу, наконец, неповторимую стилистику «левого» искусства. «Образы прошлого и связанные с ними сюжетные и стилистические моменты составляют первое из действующих тут времен. Это время воспоминаний, далеких призраков, отобранных памятью и несколько видоизмененных ею в соответствии с нынешними жизненными и художественными идеалами. <...> Это прошлое для будущего, это обобщенный исторический опыт, который так осмыслен, что может служить и современным идеальным меркам и целям. Далее идет настоящее время — детали, мотивы, образные линии, прямо связанные с тем, что происходит ныне. <...> Идеальные моменты в этом временном слое, естественно, отсутствуют, ибо у него, в сущности, только одна задача — точно и строго, даже документально приобщить изображение к ситуации текущих дней. Однако эта ситуация настоящего, включенного в третье, идеально-историческое время, получает особый, необычный, в известном смысле даже остраненный характер. Ведь такая совокупность прошлого и настоящего образует будущее (в данном случае праздничное) время. В рамках этого времени образы прошлого и приметы настоящего, объединяясь, становятся проекцией мечтательного, идеального мира...» (там же, *34*).

С другой стороны, трехвременность художественной образности, условно-театральная, идеально-утопическая трактовка темы революционных преобразований не исключали, а, наоборот, предполагали вольное или невольное столкновение этих трех элементов. «Оптимистическая трагедия» революции и революционного строительства парадоксальным образом включала в себя как утверждение революционной мифологии, так и ее отторжение посредством косвенной опоры на традиционный художественный опыт, базирующийся, как правило, на иных — религиозных, социальных и художественных — ценностях.

«За моделью памятника, — пишет тот же автор о модели "Памятника III Интернационалу" Татлина, — ясно видится модель мира, новой, преображенной революцией планеты (так же как и в "Мистерии-буфф" Маяковского и в других идеально-праздничных художественных мечтаниях эпохи)» (там же, *60*). В то же время «в работах этого мастера просматривается также своеобразная перекличка с некоторыми особенностями средневекового искусства» (там же, *63*). Как замечает А. Стригалев, «в реальном архитектурном проекте Татлин сформировал пространство, подобное иррациональным, невоспроизводимым в ортогональных проекциях пространственным построениям, нередко встречающимся в иконописных изображениях архитектуры» (там же). «Замечательно, — восклицает далее Каменский, — что нечто подобное, только всякий раз в индивидуально неповторимых вариантах, встречается в работах Петрова-Водкина, Лентулова, Пиросманишвили, Шагала и других художников России начала XX века, умышленно или бессознательно опирающихся в своем творчестве на традиции народного художественного сознания, которому средневековое искусство, даже самое высокопрофессиональное, всегда было близко и родственно» (там же).

Естественно, скрытое противоречие, заключенное в праздничности революционной утопии, обнаруживало себя постепенно, по мере упадка ощущения праздничности в обществе. К концу 20-х годов центр тяжести переместился в сторону трагедизации, психологизации художественных коллизий, но метод, сама форма выражения еще долгое время оставались прежними. «Внутреннее веселье» (А. Блок), радость, вызванные революционными свершениями, искрящееся ощущение молодости, свободы и надежда завоевания необозримых горизонтов искусства по-прежнему преобладали, являясь стержнем художественных концепций и их эмоционального содержания. Ведь в полном смысле реальное видение происходящего было чуждо художникам-«жизнетворцам», пребывающим в утопическом «пространстве представления» (А. Лосев), фантастическом мире созданных ими универсальных моделей. Ирреальность художественного видения обэриутов, Зощенко, Филонова, Платонова и других при всей абсурдности, антиутопичности их произведений представляется скорее следствием праздничной мифологии авангарда и, шире, — эпохи. Ее

кризис, но еще не преодоление. Поэтому, будучи исключениями из общего правила, произведения, появившиеся уже в середине 20-х годов в качестве своеобразной рефлексии, переоценки собственного опыта, отразившие разочарование в революционной идеологии, лишь подчеркнули общую тенденцию, но не отвергли ее (работы Филонова и его учеников в 30-е годы, «Плотина» Мосолова, пьесы Маяковского «Клоп» и «Баня», творчество Хармса и Олейникова).

Таким образом, подытоживая вышесказанное, в определение *«Авангард первой трети XX века»* необходимо внести важное дополнение, раскрывающее еще одну из его сторон: *это эпоха в художественной культуре, ограниченная указанными временными рамками и обладающая специфическими стилевыми особенностями, обусловленными нигилистической («эстетика отрицания»), антиромантической, футурологической и социальной направленностью с опорой на праздничность мироощущения.*

Впрочем, вопрос о стилеопределяющей роли перечисленных особенностей в искусстве авангарда требует пояснений. «Стиль — это общность формы, — писал Д. Сарабьянов. — За ней или, лучше, над ней располагаются другие общности и системы: общность мировоззрения, образующаяся на основе единства творческого метода, определенная система жанров в пределах какого-либо вида искусства» (141, *19*). В этом смысле авангард, конечно, не представлял собой единого стиля. При общности мировоззрения и, отчасти, системы жанров различные направления и течения по-своему решали проблему формы. Различной могла быть и методология. Тем не менее формальные искания авангардистов располагались в одной плоскости: новизна, антитрадиционализм как таковые становились критериями художественной значимости произведений искусства, — они и определяли стилевые совпадения и соответствия некоторых художественных методов. В живописи эти совпадения и соответствия были связаны с освоением беспредметных форм (иногда в их связи с изобразительностью, как у Филонова, Анненкова, Матюшина), в литературе — алогичных, «заумных» форм (в том числе в синтезе с традиционными принципами сюжетостроения, как у Маяковского, Сельвинского, Хармса), в музыке — аклассических систем, таких как додекафония,

модальность, микрохроматика, новая тональность (также в плане их ассимиляции).

Кроме того, все перечисленные языковые открытия включались в контекст социально-утопической, футурологической тематики. И здесь даже условные, отвлеченные названия, как, например, «Формы в воздухе», «Архитектоны», «Композиции», «Конструкции», «Сарказмы», «Афоризмы», учитывая футурологический характер авангардистских манифестов, так или иначе указывали на экспериментальный ракурс творчества, ставили их в ряд произведений, принадлежащих нарождающемуся искусству будущего.

2. Периодизация и развитие русского авангарда первой трети XX века

Одним из наиболее существенных вопросов, связанных с историей русского авангарда, является вопрос периодизации. Обнаружение закономерностей эволюции, выявление характерных особенностей того или иного этапа как нельзя лучше подчеркивают историческую самостоятельность движения, наконец, позволяют освободиться от ошибочности взгляда на авангард как «ветвь» модернистской культуры.

Историю русского авангарда первой трети XX века можно разделить на три периода. Первый — период становления. Второй — время самоопределения, когда создается художественный язык авангарда и происходит активное отмежевание авангардистов от искусства прошлого, в том числе от романтизма и модернизма. Третий период определяется взаимодействием художественных методов авангарда с иными методами (например, романтического и реалистического искусства). Первый период охватывает, в основном, первое десятилетие века и начало 10-х годов, второй — 10-е — начало 20-х, третий — 20-е — начало 30-х годов.

В отношении явлений культуры теория «триадичности» применялась давно и широко. Так, например, как результат исследования макроуровня художественной культуры рубежа XIX–XX веков (смена художественных стилей и эпох), она нашла свое

выражение в концепции, предложенной Евг. Замятиным. «"+, –, – –" — вот три школы в искусстве — и нет никаких других. Утверждение, отрицание и синтез — отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый — и все тот же — круг. И так из кругов — подпирающая небо спираль искусства» (69, *8*). Начало 20-х годов, по мнению Замятина, знаменует собой вершину этой спирали, основание которой уходит в реалистическую и романтическую традиции. «Реализм видел мир простым глазом; символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отвернулся от мира. Это тезис и антитезис: синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные странные множества миров... <...> Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира — никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше, но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков всегда целое» (там же, *11–12*). Попутно следует заметить, что Замятин фиксирует поворот современного ему искусства (а из содержания статьи явствует, что именно «левого» искусства) в сторону синтетической обобщающей фазы. Эта точка зрения будет использована ниже для характеристики особенностей авангарда 20-х годов. На микроуровне художественной культуры (развитие одного направления или индивидуального стиля) «триадичность» проявляется как естественная смена фаз: становление, выработка индивидуальных языковых норм, возможная ассимиляция с иными языковыми нормами, сказывающаяся, например, в обращении к искусству прошлого.

Данная триада хорошо просматривается в рамках эволюции творчества одного художника. Например, творчество Малевича прошло путь от полотен, отмеченных влиянием искусства модернизма, через созданную художником систему супрематической живописи до работ рубежа 20–30-х годов, объединяющих в себе как черты традиционной изобразительности, так и супрематизма (63, *36–37*). Творчество Шостаковича также правомерно рассматривать в обозначенном ключе. Несмотря на хронологическую условность периодизации, подобная схема находит свое обоснование в стилевых изменениях, которые претерпело

творчество композитора и которые отмечаются, в частности, МЭ (180). Первый период отличается «антиакадемическим экспериментированием», влиянием эстетики авангарда 20-х (Вторая и Третья симфонии, «Афоризмы», опера «Нос», балеты «Болт» и «Золотой век», Первый концерт для фортепиано с оркестром, музыка к комедии Маяковского «Клоп» и др.). Второй период может быть определен как обретение творческой зрелости, кристаллизация индивидуального стиля (Четвертая — Десятая симфонии, «Катерина Измайлова», Первый концерт для скрипки с оркестром). Рубеж 40–50-х годов обозначен качественным изменением стиля, связанным с широким использованием вокальных жанров, внедрением песенного мелоса, а вместе с этим — различных стилевых прообразов (народная, революционная песенность, традиции русской классики, например, Мусоргского и т. п.). Последний период, таким образом, отличается большим плюрализмом, своеобразной открытостью стиля («Из еврейской народной поэзии», «Сонеты Микеланджело», «Казнь Степана Разина», Одиннадцатая — Четырнадцатая симфонии, 24 прелюдии и фуги для фортепиано, музыка к кинофильмам «Король Лир», «Гамлет», «Овод»).

Концепции «триадичности» при анализе индивидуальных стилей художников XX века придерживаются в своих работах Д. Митчелл (184) и А. Соколов (146). Сравнивая искусство П. Пикассо и А. Шенберга, Митчелл фиксирует следующие переломные этапы в их творческих биографиях: 1) появление «Авиньонских девиц» Пикассо и Второго квартета Шенберга (1907), демонстрирующее модуляцию к новому языку в первом случае — от полистилистики к кубизму, во втором — от романтической гармонии к атональности; 2) формулирование нового метода, выработка принципов кубизма и додекафонии; 3) наконец, наступление эпохи «"компромиссов" позднего Шенберга и позднего Пикассо, внешне выражающихся в возврате к тональности[1] и фигуративности» (146, *61*).

Обобщая наблюдения Митчелла, Соколов дает каждому этапу соответствующее наименование. «Можно явственно представить три фазы эволюции, — пишет Соколов, — а) "синкретическая", или фаза негации, отпочкования от старой системы. Отказ

[1] Речь, конечно, идет о принципах тонального мышления.

от прежних эталонов и эмпирическое нащупывание нового зачастую создают внешнее впечатление непоследовательности в выборе художественных средств, б) "аналитическая" — герметический период в развитии метода. Теория активно проявляет свои регламентирующие функции, что связано с формулированием принципов творчества и созданием собственной грамматики, в) "синтетическая", или фаза ассимиляции сформированного метода с иными. Вновь возможно впечатление внешней непоследовательности, компромиссов. Однако именно здесь и раскрываются истинные возможности метода» (там же).

Все вышесказанное служит основанием для анализа особенностей трех периодов русского художественного авангарда первой трети XX века, которые в настоящей работе получат определения синкретического, аналитического и синтетического.

Так, *период становления (синкретический)* может быть рассмотрен в связи с наличием в нем пограничных явлений, указывающих на взаимопроникновение и постепенную поляризацию элементов старого и не нашедшего еще адекватных форм выражения нового искусства, а также — как совокупность ранних этапов творчества будущих лидеров авангарда. Данную фазу развития замечательно характеризуют слова Е. Польдяевой: «...творческое молчание — обретение языка, напряженный переход от немоты к слову» (122, *591*). Действительно, первое десятилетие XX века, при кажущемся творческом затишье радикалов, при безусловном главенстве академической школы, представляет собой медленное, но безостановочное освоение русскими художниками опыта западноевропейского модернизма, причем наиболее «левого» его крыла (в лице Сезанна, Дебюсси, Штрауса). К тому же языковые и формальные достижения западноевропейских импрессионистов, постимпрессионистов, экспрессионистов уже в то время воспринимаются не столько как эстетический эталон, сколько как революционная школа мастерства, противопоставленная академической рутине. И в этом отношении ранний этап творчества Стравинского («Фавн и пастушка», «Фейерверк»), Шагала («Музыканты», «Моя невеста в черных перчатках»), Филонова («Пейзаж», «Головы», «Автопортрет») и др. достаточно определенно указывают на процесс освоения революционных идей в искусстве и одновременно на те противоречия,

которые возникают между языком модернизма, от которого художник еще не отказался, и поисками новых средств выражения, которые явятся предпосылками к созданию собственного языка.

В качестве примера здесь следует привести произведения и «русских додекафонистов», возникшие уже в 10-е годы, в частности произведения Рославца, Голышева, Лурье, и некоторые опусы Прокофьева (ранние фортепианные сонаты, «Мимолетности»), порывающие с традиционной трактовкой тональности и формы, хотя в фактурном, тематическом, темброво-колористическом отношении близкие к эстетике музыкального импрессионизма и символизма (влияние Дебюсси, Скрябина, Рахманинова). Сюда же можно отнести и пограничные явления, характерные для модернистских течений. Так, формальные новации оказались актуальными для «левого» крыла символизма («младосимволизма») в лице Белого и Блока. Роман «Петербург» и поэма «Двенадцать» наряду с типичной символистской образностью (условно-символическое, «астральное» описание Петербурга; Христос и символика числа двенадцать в поэме Блока) содержат экспериментальные, по сути авангардистские приемы, воздействующие как на форму, так и на содержание этих произведений[1].

Таким образом, *под синкретическим периодом авангарда следует подразумевать стадию перехода от модернизма к авангарду*, стадию, содержащую внутренние мировоззренческие и стилевые противоречия. Здесь же необходимо внести некоторые коррективы и в определение временных границ периода. Формально, как говорилось выше, он предшествует 10-м годам, то есть времени, когда складывались основные концепции авангарда. Фактически же, в связи с несинхронностью развития различных видов искусства, длится вплоть до 20-х, ибо влияние символизма, импрессионизма, экспрессионизма (в музыке это творчество Скрябина, Рахманинова, Метнера, Н. Черепнина,

---

[1] Не случайно Н. Бердяев писал: «А. Белого можно назвать кубистом в литературе. Формально его можно сопоставить с Пикассо в живописи» (28, *41*). О «Двенадцати» Евг. Замятин говорил, что это уже явление синтетизма или нового реализма, пришедшего на смену старому искусству (69, *10*).

Станчинского, Ребикова) и т. д. как на композиторов, писателей, художников, так и на художественные группировки авангарда, было чрезвычайно сильным.

Второй (аналитический) и *третий (синтетический) периоды* эволюции — это, с одной стороны, этапы, отмеченные наступлением творческой зрелости художников-авангардистов, а с другой — время самоосознания и консолидации движения. Именно в эти периоды формируются мировоззрение и методология направлений и течений, составлявших авангард. Авангардисты становятся признанными лидерами современного искусства. Впрочем, каждый из названных периодов обладал своими отличительными особенностями, классифицировать которые можно, к примеру, по следующим признакам: а) с точки зрения понимания авангардистами в то или иное время роли «новизны» и «традиции» в искусстве; б) с позиции их отношения к выбору критериев коммуникативности произведения искусства.

Для авангардистов 10-х — начала 20-х годов понятие «новизны» выдвигалось безотносительно к традиции. Точнее, традиция в искусстве — по крайней мере, в манифестах тех лет[1] — категорически отвергалась. Место классических нормативов занял целый ряд концепций и теорий, согласно которым новое искусство могло существовать и развиваться по следующему алгоритму: *отрицание посредством противоположения*. Например, критерию гармоничности противопоставлялась дисгармоничность, предметной живописи — беспредметная, тональной музыке — атональная, сюжетной логике в литературе — бессюжетная «заумь» и т. д. Эта схема получила весьма сложную теоретическую подоплеку. Авангардисты именно в этот период детально разрабатывают грамматику и правила нового языка. Так появляются системы футуризма, абстракционизма, лучизма, супрематизма, конструктивизма и т. п., каждая из которых претендует на универсальность, ибо правила становящейся теории еще не предполагают исключений. На практике тяготение к универсальности, своего рода замкнутости концепций вывело

---

[1] Значение манифестов в этот период никоим образом не должно недооцениваться. Как справедливо замечает Е. Польдяева, «манифест для этого времени — знак культуры» (122, *594*).

значение теории и системотворчества на первый план. Функции теории трактовались чрезвычайно широко. Творчество стало для авангардистов своего рода симбиозом теоретических посылок и художественной интуиции. Каждое новое произведение могло представлять собой не просто объект, обладающий эстетической ценностью, но и определенную концепцию или теоретическую модель (как, например, супрематические композиции Малевича, контррельефы Татлина, опера «Победа над солнцем» Матюшина — Малевича — Крученых). Коммуникативность же произведений искусства с точки зрения авангардистов определялась в этот период самой по себе *новизной* и *языком искусства будущего* («будетлянского» искусства), которые являлись, как уже подчеркивалось, выразителями эстетики нигилизма и устанавливали водораздел между прошлым и будущим.

Синтетический период развития авангарда отмечен *большим плюрализмом по отношению к иным художественным направлениям*, активным взаимодействием и взаимопроникновением в художественном творчестве авангардистских и неавангардистских форм. Языковые системы, созданные в 10-е годы, в 20-е превратились в нормативы, став составной частью словаря нового искусства. Геометрические формы, манипуляции с цветом, атональность, модальность, новая тональность, микрохроматика, тембровые и шумовые эффекты, аклассические поэтические ритмы и рифмы, эксперименты с литературной формой — все эти элементы широко применялись авангардистами 20-х и получили в их творчестве дальнейшее развитие.

Однако наряду со сложившейся традицией использования означенных систем и средств художественного выражения искусство авангарда синтетической фазы более широко обращается к пласту традиционного искусства. Уже упоминалось, что авангард в целом не был полностью свободен от связей с той или иной традицией. Даже для среднего, аналитического периода опора на неклассические, неромантические образцы была весьма актуальной («Весна священная» Стравинского, «Скифская сюита» Прокофьева, влияние искусства лубка на творчество Филонова, иконописи — на творчество Н. Гончаровой и т. п.). Но важнейшая особенность искусства авангарда 20-х — начала 30-х годов заключалась в том, что его представители ис-

пользовали традиции классического (в том числе сквозь призму неоклассицизма), реалистического и романтического искусства. В живописи это выразилось в возврате к фигуративности и жанровости (Шагал, Филонов, Малевич, остовское направление), в музыке — в превалировании расширенно-тональной техники композиции (Шостакович, Прокофьев, Мосолов, Попов, Половинкин), в литературе — в возвращении элементов традиционной логики сюжетостроения (Маяковский, «Серапионовы братья», Платонов). Значительно увеличился спектр использования жанровых и стилевых моделей классического искусства, фольклора, неевропейских культур, что послужило причиной для смещения акцентов с выработки экспериментальных замкнутых систем на создание систем универсальных, опирающихся на исторический опыт художественного творчества. Одновременно в авангардистском искусстве этого периода проявились черты, присущие романтическому мироощущению, что сказалось на эмоциональном содержании ряда произведений. Возвышенность, патетика, взволнованность, революционность — вот лишь некоторые эпитеты, которые с полным правом могут быть отнесены к поэмам и стихам Маяковского, постановкам Мейерхольда («Д. Е.», «Командарм 2»), работам Татлина и Дейнеки, оформлению массовых праздников 20-х. Немаловажным стало и проникновение лирического, субъективного начала (Прокофьев, Маяковский). Тяготение же к современной проблематике предопределило преломление в искусстве авангарда особенностей, присущих реалистическому методу с его психологизмом и драматизмом (романы Замятина, Федина, Платонова, «Плотина» Мосолова, живопись и графика школы Филонова).

Разумеется, романтическая и реалистическая традиции не трактовались авангардистами однозначно. Антиромантический и антитрадиционалистский настрой авангардистского искусства не терял своей значимости, но синтетическая тенденция предопределяла более гибкое отношение к искусству прошлого. Традиция в этот период отвергалась художниками уже путем не *противоположения*, а *переосмысления*. Поэтому реалистические, классические и романтические прообразы включались в контекст произведений, как правило, не столько в качестве аллюзий или предполагаемой альтернативы, сколько как полноправные

элементы языка и драматургии, способствующие углублению содержательного и эмоционально-выразительного аспектов.

Плюрализм художественного метода авангардистов 20-х годов не исчерпывается активным взаимодействием с традицией и ее переосмыслением. В 20-е годы кардинальным образом меняются представления авангардистов о произведении искусства как объекте коммуникации. Социальные катастрофы, с одной стороны, а с другой — реальная необходимость оставаться в центре художественной жизни, борьба за принципы нового искусства выдвигали и соответствующие художественные задачи. Искусство с позиции большинства авангардистов 20-х должно было отражать происходящие революционные события и ориентироваться на широкую аудиторию. «Подлинным знамением времени становится возрастающая в чрезвычайной степени роль в жизни искусства социально-политического фактора, который действует прежде всего на глубинных уровнях, где определяется социально-историческая типология художественной культуры» (120, *136*). В этой связи авангардисты пытались в данный период и развернуть широкую пропаганду собственных идей (как отражение некой революционно-профетической миссии авангарда), и, соответственно, ввести в контекст художественных произведений общезначимые, общедоступные приемы — элементы и формы обыденной речи, бытовые жанры, бытовую и производственную тематику. В этой особенности нашла отражение еще одна важная черта авангарда 20-х годов — его *демократичность*, выделившая весь этап как по сравнению с эстетистской замкнутостью модернизма, так и известной «лабораторностью» синкретической и аналитической фаз.

Следует отметить и еще один момент. Существенные коррективы 20-е годы внесли в категорию *праздничности*. Если в дореволюционном авангарде праздничность выражалась посредством максималистского разрушения старых традиций, проявлялась как предвкушение революционных преобразований, то в 20-е годы праздничность несла на себе отпечаток торжества и созидательного пафоса.

Таким образом, под аналитической и синтетической фазами авангарда следует понимать два качественно различных пе-

риода, особенности которых, обобщая вышесказанное, можно представить в виде следующей схемы:

Особенности авангарда	Аналитический период	Синтетический период
1. Нигилизм («эстетика отрицания»)	Отрицание традиции путем противоположения («лабораторность», эпатаж)	Отрицание традиции путем переосмысления (демократизм)
2. Антиромантизм	Преимущественно опора на неклассические и неромантические образцы	Широкое использование традиций классицизма, реализма, романтизма, народного искусства
3. Футурологическая, социально-политическая направленность, праздничность	Доминирование футурологических доктрин; праздничность как предвкушение революционных перемен	Доминирование социально-политических влияний; праздничность как торжество революции и созидания социалистического будущего

Вид искусства	Аналитический период	Синтетический период
1. Изобразительное искусство	Игнорирование жанрово-сюжетной живописи; «беспредметничество»; форма (в том числе цвет, объем) — самоцельна (супрематизм Малевича, конструктивизм Родченко, абстракционизм Кандинского и т. д.)	Возвращение жанровости и сюжетности в композициях; сочетание абстрактности и фигуративности; форма не самоцельна («Аналитическая» школа Филонова, «ЗОР-ВЕД»[1] Матюшина, остовское направление, «4 искусства», графика Анненкова и т. д.)

[1] ЗОР-ВЕД — Зрение и Ведание. Художественный девиз, положенный Матюшиным в основу его пространственно-цветовой теории.

Вид искусства	Аналитический период	Синтетический период
2. Литература	Эпатирование формой выражения, максимальное остранение сюжета либо его отсутствие; нарушение причинно-следственных связей в повествовании; форма (в том числе фонема, рифма) — самоцельна (футуризм Маяковского, Бурлюка, Каменского, «заумники», конструктивисты и т. д.)	Эпатаж и остранение не являются ведущими художественными принципами; восстановление причинно-следственных связей; перенесение акцента с «выделки» формы на «выделку» содержания (Маяковский 20-х, поздний Хлебников, обэриуты конца 20-х — начала 30-х, «Серапионовы братья», конструктивисты, имажинисты и т. д)
3. Музыка	Также эпатирование формой выражения; экспериментирование в области фактуры, оркестровки, нетрадиционных приемов игры как художественный принцип; попытки изобретения нового инструментария (Обухов, Авраамов, Вышнеградский); кардинальное разрушение тональности посредством создания систем композиции, отрицающих тонально-гармоническую систему («квазисерийность», четвертитоновость), «варваризм» (ранние Стравинский, Прокофьев, Лурье, Обухов, Вышнеградский, Авраамов, Матюшин, Голышев, Рославец и др.)	Нигилизм и антиромантизм выражаются посредством не эпатажа, а неоднозначности взаимодействия с различными традициями (в т. ч., барокко, классицизма, романтизма и т. д.); преобладание не атональной, а расширенно-тональной техники (Прокофьев, Лурье, Стравинский, Шостакович, Дешевов, Попов, Мосолов, Половинкин и др.)

3. Русский музыкальный авангард

Эстетика авангарда оказала серьезное воздействие на развитие музыкальной культуры первой трети XX века. Авангардистские концепции, как известно, нашли отражение в творчестве Стравинского, Прокофьева, Рославца, Голышева, Лурье, Щербачева, Вышнеградского, Дешевова, Шостаковича, Мосолова, Половинкина, Попова, Шиллингера и др. Идеи отрицания и переосмысления опыта классического искусства, антиромантический пафос и устремленность в будущее выразились в тематике, названиях, эмоциональном содержании, экспериментальном ракурсе музыкальных произведений, а также сказались на их внутренней структуре: нетрадиционности формальных решений, выработке новых принципов тональной, гармонической, фактурной, ритмической организации и т. п.

Однако кристаллизация художественных концепций авангарда имела и оборотную сторону. Художественные результаты музыкального авангарда не только отражали основные тенденции «левого» искусства, но и активно их формировали, что в очередной раз говорит о наличии внутреннего единства движения, о его слитности. Представители различных видов «левого» искусства решали аналогичные проблемы, как известно, находя по отношению друг к другу и взаимопонимание, и поддержку. В этой связи не случайным является факт возникновения оперы «Победа над солнцем» (1913) — первого опыта творческого содружества поэта, художника и музыканта, определивших для себя задачу создания музыкального спектакля-манифеста, прообраза оперного и драматического искусства будущего (85; 94, *140–148*).

С другой стороны, русский музыкальный авангард как таковой никогда не был единым движением, единой школой. В отличие от внутренней сплоченности многих течений в литературе и в изобразительном искусстве, он не обладал очевидной цельностью. Фактически ни в 10-е, ни в 20-е годы среди композиторов не существовало объединений, *аналогичных*, например, школам Малевича, Филонова, Замятина, ОБЭРИУ и т. д. Конечно, попытки объединения «пионеров» новой музыки (в рамках

футуристических групп, затем АСМа, ЛАСМа[1], щербачевского кружка и т. п.) были достаточно целенаправленны и имели позитивное значение. Но тем не менее творчество наиболее значительных композиторов-авангардистов носило в этот период вполне самостоятельный и, в какой-то мере, взаимно обособленный характер. Стравинский, Лурье, Прокофьев, Рославец, Мосолов, Дешевов, Шостакович, Половинкин не только не тяготели к консолидации в рамках какой-либо школы, но, быть может, не чувствовали необходимости объединения в силу отсутствия объединяющих факторов. Каждый из них пытался сформулировать свою программу реформирования музыкального языка, выразить собственное представление о новой системе организации материала, определить свой круг жанровых и драматургических приоритетов.

Отсутствию единства движения способствовала и характерная для многих композиторов того времени тенденция к постоянному стилевому обновлению. Стилевая многоликость была, несомненно, обусловлена эстетикой авангарда, акцентированием в ней категории новизны. Однако установка на «неповторяемость» предопределила отрицательное отношение авангардистов к единому стилевому критерию, являющемуся необходимым условием создания цельной системы или школы. Как известно, «творческий пантеизм» был присущ Стравинскому, в некотором смысле Прокофьеву в 10–20-е годы. Творчество Лурье в это время складывалось нередко из противоположных интенций (микрохроматика, атонализм, неоклассицистские мотивы, постскрябинские влияния и т. п.). Серьезные стилевые изменения претерпело в 20-е годы и творчество Шостаковича.

Одновременно существовал и целый ряд объективных факторов, предопределивших раздробленность музыкального авангарда в период 10-х — начала 20-х годов. Войны и революции на долгое время установили «железный занавес» между Россией и Европой, так что музыкальные связи были сперва осложнены, а затем и вовсе прерваны. В это же время Россию покинули Стравинский, Прокофьев, Лурье, Вышнеградский, Обухов. В известном смысле у музыкального авангарда в начале 20-х годов

[1] ЛАСМ — Ленинградская Ассоциация современной музыки.

не осталось лидеров, место которых заняли композиторы умеренного — модернистского или академического — крыла (и более скромного масштаба дарования): Мясковский, Глиэр, Александров, Шапорин и др. Отсутствие же лидеров, долгий перерыв во взаимоотношениях с Западом, несоответствие между манифестами и практикой, «антивербальность» музыки предопределили фактическую неразработанность единой концепции развития современного музыкального искусства.

Таким образом, становление и развитие русского музыкального авангарда — вопрос чрезвычайно сложный. Только в последнее десятилетие были найдены методы исследования, позволившие рассматривать музыкальный авангард в качестве самостоятельного явления русской художественной культуры. Отталкиваясь от общеэстетических параллелей и аналогий, ученым удалось указать на целый ряд общих закономерностей, присущих, казалось бы, совершенно различным индивидуальным системам[1]. Весьма важным в определении этих закономерностей является, прежде всего, обстоятельство социокультурного порядка, обусловленное спецификой общественного и художественного мировоззрения переходного периода, каковым и явилась первая треть века. Раздробленность музыкального авангарда на самом деле не перечеркивала единства развития революционных тенденций в музыкальном искусстве. Наличие единства и одновременно раздробленности устанавливалось уникальностью эпохи парадоксальных взаимосвязей, к которым логика ушедшего столетия была уже неприменима. Так, антигуманность революционных методов в политике базировалась на гуманистической идеологии. Кризисное состояние культуры включало антикризисные черты. Приверженцы модернизма и романтизма в творчестве своими публицистическими опусами весьма часто декларировали авангардистские, революционные взгляды. Наконец, отсутствие стилевого единства, может быть, впервые в истории было осознано как стиль, что, как известно, оказалось в итоге одной из характерных черт искусства XX столетия. «Соединение несоединимого» стало фактором

[1] См., например, работы Ю. Холопова, И. Барсовой, Т. Левой, И. Крусанова, Н. Гуляницкой, Е. Польдяевой и др.

мировоззрения, основой миросозерцания. Поэтому наличие различных волн в музыкальном авангарде первой трети века на самом деле отражало важнейшую отличительную особенность искусства этой эпохи, определившую значимость противоречий как мировоззренческого атрибута, без которого невозможно осознать суть эволюции и причины последовавшего затем кризиса авангарда.

В итоге можно сделать вывод, что музыкальный авангард — парадоксальный организм, для которого свойственны одновременно и слитность, и раздробленность. Это явление, представляющее собой совокупность различных, иногда противоположных течений, творческих стилей, систем, отдельных произведений, видов музыкально-общественной деятельности, отразивших, так или иначе, важнейшие особенности авангардистской эстетики. На формах их преломления в музыкальном искусстве следует остановиться особо.

«Эстетика отрицания» в музыкальной культуре первой трети XX века утверждается, прежде всего, путем активной борьбы музыкального авангарда с канонами искусства прошлого — или современного: академического, романтического, модернистского, — опирающегося на классические образцы. Разумеется, нигилистическая настроенность защитников нового музыкального искусства в это время неоднозначна, многопланова. Ее конкретные проявления — безграничны, так как в условиях социально-политического кризиса, кризиса культуры, при множественности группировок, усилия которых были сконцентрированы в сфере поиска различных путей становления и развития «новой музыки», единой позиции относительно пути уничтожения или преобразования отживших эстетических норм существовать не могло. Тем не менее несколько общих аспектов, которые свидетельствуют о наличии произошедшего в мировоззрении перелома и о наступлении новой музыкальной эпохи, поддаются определенной классификации.

«Эстетика отрицания» с наибольшей наглядностью заявляет о себе в активной теоретической и публицистической деятельности революционно мыслящих музыкантов, в деятельности, ставшей результатом осознания ими насущных проблем

музыкальной культуры и ее особого назначения в контексте антитрадиционалистских движений искусства.

В 1909 году выходит в свет брошюра Николая Кульбина «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке», в которой автор предпринимает едва ли не первую в России попытку определения (причем весьма удачного) основных направлений развития «новой музыки» XX века, а именно: по пути расширения границ тональности, преодоления темперированной шкалы (микрохроматика), поля музыкального материала (сонористика, конкретная музыка), традиционного инструментария. «Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц, — свободна в выборе звуков. <…> Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы и все искусство природы. Художник свободной музыки, как и соловей, не ограничен тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков. <…> Выбор возможных аккордов и мелодий чрезвычайно увеличивается. <…> Открывается неизвестный до сих пор ряд явлений: тесные сочетания звуков и процессы тесных сочетаний. <…> Громадный прогресс возможен от такой музыки, при которой художник совершенно не связан нотами, а пользуется любыми промежутками, например, третями или хотя бы тринадцатыми долями тона и т. д. Эта музыка представляет полную свободу вдохновению…» (84, *285–286*).

В 1915 году Михаил Матюшин, выдающийся художник, теоретик, педагог и музыкант, публикует «Руководство к изучению четвертей тона для скрипки», в котором предлагает удобную аппликатуру и способ микрохроматической нотации. В 1916-м он пишет статью «О старом и новом в музыке», пытаясь с авангардистской точки зрения подойти к вопросам о связи зрительно-слуховых образов. Конечно, можно говорить о том, что Кульбин и Матюшин не являлись профессионалами в полном смысле этого слова: первый — как музыкальный теоретик, а второй — как композитор и теоретик. В этом смысле справедливо мнение Польдяевой, считающей, что работа Кульбина — «это поэтическое эссе, в котором границы между

материалом продуманным и набросанным наспех... размыты» (122, *595*)[1].

Тем не менее многие «наспех набросанные» идеи Кульбина и Матюшина оказали влияние и преломились в те годы в статьях и выступлениях профессиональных музыкантов, занявших авангардистскую позицию, например Артура Лурье. Лурье как композитор, теоретик и крупный общественный деятель формулирует не только общеэстетические задачи нового искусства, но одним из первых касается практических проблем реформирования музыкального языка. В манифесте «Мы и Запад» (1914), написанном вместе с Г. Якуловым, он подчеркивает необходимость преодоления традиционной логики тематического развития («преодоление линеарности»), утверждения «субстанциональности элементов», то есть самоценности темброкрасочной стороны звуков, интервалов, аккордов и их сочетаний (84, *289*). Значительным событием в музыкальной жизни явилось обоснование Лурье теории микрохроматики в статье «К музыке высшего хроматизма» (1915) с приложением в качестве примера фортепианной (!) пьесы собственного сочинения. Чутко реагируя на происходящие перемены, композитор на рубеже 10–20-х годов пытается определить историческое назначение современной музыки, революционную, антикризисную роль музыкального авангарда, а вместе с тем обосновать и его языковую модуляцию, обусловленную масштабом исторических свершений. «Извечно музыка была мятежной сжигающей стихией и творческой формующей силой. Владея энергией ритма и слова (звука), музыка воплощает душевную тепловую волю к жизни: только пребывая в состоянии музыки, человек существует. <...> В настоящие героические дни дух музыки дает о себе знать в кипящих ритмах мирового мятежа... <...> Музыкальный Отдел объявляет отныне музыку свободной от всех существующих до сих пор ложных канонов и правил музыкальной схоластики во всех ее проявлениях», «истинная природа русского искусства всегда в близости к стихии...» (164, *10*). «Начало синтеза, взаимоотношения слова и звука, звука и цвета, звука и жеста, и, наконец, органическое взаи-

---

[1] Интересна также оценка композиторского творчества Матюшина, данная Т. Левой (94, *142–148*).

модействие искусств (не механическое их соединение), естественный, непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого — все это задачи преимущественно нашего времени, проходящего под знаком XX века» (94, *13*). В начале 20-х, анализируя особенности языка современных французских композиторов, Лурье декларирует и важнейшие направления послереволюционной стилевой модуляции авангарда: «преодоление импрессионизма», «упрощение формы», «преодоление гармонических изысканностей и пряностей» и т. д. (164, *9*).

Утверждению антитрадиционалистских взглядов в не меньшей, а, может быть, и в большей степени способствовала бескомпромиссная позиция Прокофьева и Стравинского, выразившаяся как в их резких высказываниях и поведении, так и в скандальности, «чудовищной сенсационности», окружавших премьеры и выступления этих гениев современной музыки в 10–20-е годы. Так, например, молодой Прокофьев «ненавидел Шопена, считая "приторными" его ноктюрны и вальсы. Столь же презрительно третировался им и Моцарт... Не желая отказываться от грубовато-размашистой манеры исполнения, он слишком свободно относился к авторскому тексту и нередко придумывал собственные дополнения к исполняемым пьесам. Так, разучивая "Русское скерцо" Чайковского, он вычеркивал "лишние" ноты в фигурационных оборотах, добавляя октавы в басах, вписывая в текст резкие акценты и accelerando, добавочные скачки аккордов. Листовскую h-moll'ную Сонату играл однажды с большими купюрами», — писал биограф Прокофьева (84, *274*). На смену анархизму 10-х годов в 20-е пришло взвешенное осознание выбора собственного пути в искусстве и четкое отграничение индивидуальных творческих принципов от каких-либо иных. «Я всегда стремился к новизне в музыке. <...> ...Я, как мне кажется, нашел свой собственный музыкальный словарь. <...> Я нашел свою логику и свои принципы музыкальной композиции...» (125, *43*). «...Скрябин не имеет ничего общего ни с академическим крылом русской музыки, представленным творчеством Рахманинова, Глазунова и Метнера и заявившим о себе более 20 лет назад; нельзя его сравнивать и со Стравинским, Мясковским и мною, музыка которых представляет иное творческое направление» (там же, *28*).

«Его суждения о музыке и музыкантах, — писал накануне Первой мировой войны о Стравинском Р. Роллан, — отличаются непримиримостью и безапелляционностью. Он не любит почти ни одного из выдающихся мастеров: ни Иоганна Себастьяна Баха, ни Бетховена. <...> Он приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль» (147, *22-23*). Остротой отличались высказывания Стравинского о своих старших современниках — последователях позднеромантических и модернистских направлений: Дебюсси, Равеле, Скрябине и др. Одновременно Стравинский, равно как и Прокофьев, особенно в 20-е годы, дистанцируется от модернизма, футуризма и нововенской школы: «...в своем творчестве я отнюдь не считаю себя представителем какого-либо направления или школы. Я не основывал никакого течения и не пытался сделать это» (там же, *103*). «Сам я пишу никак не модернистскую музыку, но и не музыку будущего; я пишу для сегодняшнего дня. Не хочу называть конкретные имена, но мог бы рассказать о композиторах, тратящих все свое время на изобретение музыки будущего; это ведь, в сущности, говорит о непомерной самонадеянности, а она не уживается с искренностью» (там же, *65*). Стравинский нисколько не отрицает новаторской нацеленности своего творчества. Но для него ультралевые искания футуристов, атоналистов, эксперименты в области микрохроматики в 20-е годы были не более чем «модернизмом вчерашнего дня» (С. Прокофьев), «болезнью роста», в известной степени анахронизмом, а никак не новым словом в искусстве. «Слово "модернизм" развенчано» (там же, *57*). Это короткое восклицание Стравинского определяет, между прочим, не только его личную позицию, но и суть процессов, происходивших в новом музыкальном искусстве, в музыкальной культуре авангарда 20-х, ориентированного в этот период не столько на эксперименты, сколько уже на утверждение собственной художественной традиции, выдвигающей на первый план критерий жизненности, здоровья, ясности и конструктивности.

«Эстетика отрицания», антитрадиционализм в аспекте теоретического осмысления запечатлелись и в иных, быть может, не столь явных, но не менее значимых формах. Интенсивность

исследовательской, музыковедческой деятельности в первые три десятилетия XX века, попытка кардинального переосмысления научного опыта прошлого, выдвижение смелых идей, непосредственная включенность в музыкально-общественную жизнь вполне правомерно рассматривать как самостоятельное проявление авангардистских тенденций. Деятельность же критиков и ученых, представлявших музыкальные отделы РИИИ (затем ГИИИ)[1], ГАХНа[2], АСМа, выступавших на страницах Русской Музыкальной Газеты, еженедельника «Музыка» (10-е годы), журналов «Современная музыка», «К новым берегам», «Новая музыка» (20-е годы) и др. (Глинский, Авраамов, Асафьев, Каратыгин, Беляев, Держановский, Гинзбург, Крюков, Друскин, Сабанеев), музыкально-эстетические концепции Лосева, теория ладового ритма Яворского, исследования Асафьева о творчестве Стравинского, о музыкальной форме в совокупности своей имели не меньшее значение с точки зрения вскрытия тех закономерностей, по которым развивается искусство и его язык, нежели, например, деятельность Формальной школы (Эйхенбаум, Якобсон, Жирмунский, Томашевский, Шкловский, Тынянов), школ Малевича, Матюшина или Филонова. Научное обоснование неизбежности эстетической и языковой модуляций, происшедших в первые десятилетия века, сыграло столь же важную роль, как и декларативные заявления «пионеров» «новой музыки».

Здесь невозможно не указать и на уникальную, по сути синтетическую форму, объединяющую черты манифеста нового искусства и научного исследования: концепцию Николая Рославца[3]. Смысл этой концепции демонстрируют автобиографические высказывания самого композитора: «Те знания и те технические навыки, которые дала мне Консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они... никак не годились для моих целей выражения моего внутреннего "я", грезившего

---

[1] РИИИ — Российский Институт Истории Искусств; ГИИИ — Государственный Институт Истории Искусств.

[2] ГАХН — Государственная Академия Художественных Наук.

[3] Своеобразный аналог системы Шенберга, изложенный Рославцем в таких работах, как «Новая система организации звука», «Рабочая книга по технологии музыкальной композиции. Части теоретическая и практическая», «Исследование о музыкальном звуке и ладе».

о новых, неслыханных еще звуковых мирах. <...> Весной 1913 г. мне приоткрылась та завеса, за которою затем, спустя шесть лет упорной творческой работы (приблизительно к 1919 г.), я окончательно нашел свою индивидуальную технику. ...Я ясно вижу, как мое музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода "синтетических аккордов", из которых должен был рождаться весь гармонический план произведения. ...Во всех моих сочинениях... принцип классической тональности целиком отсутствует, но "тональность" как понятие гармонического единства непременно существует и проявляется в виде упомянутых "синтетаккордов", представляющих собой "основные" звучания, вертикально и горизонтально развернутые в плане 12-ступенной хроматической скалы по особым принципам голосоведения... Таким образом, начав с гармонических изысканий, я мало-помалу пришел к открытию не только новых "гармониеформ", но и новой полифонии, а то и другое, взятое вместе с новым принципом "тональности", повлияло на возникновение новых "ритмоформ". В результате всего у меня, приблизительно к концу 1919 г., явилось уже полное осознание всех вышеуказанных элементов в качестве "новой системы организации звука". Эта система... призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему и, таким образом, подвести крепкую базу под те "интуитивные"... методы творчества, которыми оперирует сейчас большинство современных композиторов, оттолкнувшихся от старой системы и пока вслепую... плывущих по необъятным волнам музыкальной стихии» (1, *67*).

Впрочем, новаторские взгляды Рославца, равно как и Обухова, Лурье, Авраамова, Глинского, Вышнеградского, на пути реформирования ладогармонической системы предшествующей эпохи, находясь, казалось бы, целиком в контексте эволюции авангардистской эстетики, ставят целый ряд проблем, уже затронутых в настоящем исследовании. Декларируемые этими музыкантами антитрадиционализм и «эстетика отрицания» не всегда попадают в прямую зависимость от следующей, едва ли не важнейшей особенности авангарда — *антиромантизма*. Их связь, которая может представляться или представлялась в свое время

очевидной, в реальной художественной практике открывала весьма гибкие и неоднозначные уровни взаимодействия. Ведь осознание необходимости достижения определенных целей, даже фанатичное, истовое следование поставленным самой эпохой задачам вовсе не означало, что художественное мировоззрение уже находилось на уровне решения этих задач. Конечно, в апогее революционных сдвигов и катастроф первых десятилетий века отождествление самого по себе художественного радикализма как внешнего отражения духа времени и действительной революционности мировоззрения как внутренней реализации этого духа было явлением обыденным. Но в настоящее время, разумеется, не умаляя значения манифестов и деклараций, теорий и концепций, при анализе особенностей антиромантической линии авангарда следует все-таки провести водораздел между внешними (литературное творчество музыкантов) и внутренними (собственно композиторское творчество) формами ее проявления. Для этого необходимо разграничить творческое наследие композиторов-авангардистов на непосредственно революционный авангард и авангард, в котором черты модернистской эстетики достаточно очевидны (вне зависимости от взглядов, исповедуемых композиторами).

Не вызывает сомнений, что многие произведения Лурье и Матюшина, Рославца и Вышнеградского, ранних Стравинского и Прокофьева далеко не всегда отражали крайнюю «левизну» их мыслей. Более того, по прошествии более чем семидесяти лет многое в их музыке представляется весьма традиционным даже для того времени. В чем же причина безоговорочного включения этих композиторов в разряд футуристов, «левых» модернистов и т. п., например, в 10-е годы? Во-первых, русский авангард возник и на начальных этапах наиболее последовательно развивался в области изобразительного искусства и литературы. Связь же вышеперечисленных композиторов с радикально настроенными художественными и литературными кругами России и Европы была общеизвестна. Поэтому проецирование литературного футуризма на футуризм, например, Лурье, выражавшийся нередко лишь в высказываниях и экстравагантности его поведения, было явлением вполне естественным и, более того, закономерным. Во-вторых, развитие музыкальных вкусов, как известно,

происходит довольно медленно. Музыкальные же пристрастия русских модернистов и авангардистов, представлявших новую школу в литературе и в живописи, во многом относились к веку минувшему. Так что, по сути, традиционные музыкальные произведения, в которых были нарушены или изменены общеизвестные параметры языка или драматургии, вполне могли быть восприняты ими как нечто неслыханное и революционное (вот почему многие произведения Скрябина, ранние опусы Рославца и Лурье расценивались как явления, отражающие эстетику революционного искусства).

Конечно, подлинно авангардистское направление развития «новой музыки» зависело, прежде всего, от творческого самоопределения композиторов. Апология новой музыкальной эстетики не могла зиждиться на ощущении ее необходимости или неизбежности. Теоретическим обоснованиям требовалась эмпирическая, практическая база. Музыкальному авангарду необходим был свой язык и своя система жанров. Поэтому вторым объектом анализа «эстетики отрицания» становится собственно творческое наследие композиторов, доказывающее или подвергающее сомнению истинность их манифестов и высказываний.

Как известно, уже в начале XX века существенные изменения претерпели все стороны композиторской техники, начиная с отдельных элементов музыкального языка и кончая выбором определенных жанровых моделей, конкретных драматургических приемов. Антитрадиционалистские веяния коснулись представителей позднеромантических, модернистских направлений, даже академических школ (Римский-Корсаков). Однако у авангардистов выбор системы письма, определявший характер мелоса и гармонии, фактурных и драматургических решений, во многом зависел не только от самой по себе антитрадиционалистской заданности, но и от точки зрения на искусство прошлого, от формы использования классических традиций в контексте новой эстетики. Поэтому перечисление видов новаторской техники — расширенно-тональной, модальной, серийной, микрохроматической и т. п., — еще не дает подлинного понимания *сущности «эстетики отрицания» и сущности антиромантизма*, так как их элементы включали в свой словарь и композиторы неавангардистской ориентации.

С одной стороны, введение необычных гармонических оборотов, нового типа мелоса, тематизма, нетрадиционных метрических моделей, сверхсложного ритма, неожиданных приемов исполнения, нового инструментария, «экспериментальных» оркестровых и ансамблевых составов, наконец, изобретение акласси-ческих систем композиции и способов нотации[1], безусловно, было революционным прорывом. С другой стороны, все эти аспекты, помещенные в рамки традиционных форм, традиционно-романтической фактуры и, более того, романтического мышления и миросозерцания — с его субъективизмом, литературностью, повышенно-эмоциональным тонусом выражения, — не создавали и не могли создать необходимого эффекта новизны, установить яркое отличие нового от старого. Позднее творчество Скрябина, раннее — Лурье, некоторые произведения 10–20-х годов Рославца, Щербачева, Сабанеева, Фейнберга (как, впрочем, Шенберга и Берга) в полной мере удостоверяют, что авангардистская техника, например в области звуковысотной организации, может «мирно» уживаться с принципами формообразования, присущими романтико-модернистской эпохе. Здесь возможно предположить, что элемент переходности, а значит и «компромиссности» вообще отличает музыку композиторов, пытавшихся выработать нетрадиционную технику письма на рубеже полярных мировоззрений. Новый музыкальный язык, еще не апробированный временем, требует в этот период доступных, узнаваемых способов фактурной организации и драматургического обрамления. Не случайно, будучи чрезвычайно высокого мнения о Шенберге как о музыканте-новаторе, Стравинский в 20-е годы говорил: «Я признаю в нем большого изобретателя, гармонизатора, пролагающего новые пути в этой области... Но для меня невыносима шенберговская рассудочность и его эстетические принципы. <...> Шенберг тесно связан с развитием немецкой музыки; для меня он выглядит переодетым Брамсом» (147, *51*). «...Форма подавления эквивалентна форме выражения. Конечно, существует романтизм, и может быть, он исчезает из жизни. Но именно в самих своих усилиях избежать романтизма люди совершают самые нелепые ошибки. Возьмите, например, Шенберга. В душе Шенберг —

---

[1] Более подробно о новых способах нотации см.: 53; 81; 164.

настоящий романтик, который хотел бы избавиться от романтизма» (там же, *63*).

Из этих высказываний следует, что антиромантическая, антимодернистская перспектива творчества открывается не внутри новых гармонических систем (их выработка, повторяем, важна, но — в аспекте «лабораторности»), а в антиромантической трактовке вопроса жанрово-драматургических связей, наконец, в выработке новых форм соотношения музыкального языка и драматургии. Иначе говоря, авангардистскому переосмыслению должны подвергаться все элементы музыкальной выразительности, а не их отдельные части. Только тогда может быть достигнута основная цель авангарда — новое искусство, новое содержание и, по существу, новая художественная традиция как некая стилевая общность.

Именно поэтому композиторы 10–20-х годов, представлявшие «левый» фланг музыкального искусства, пытаются экспериментировать не только (и не столько) в области звуковысотности как некоего отстраненного от всех остальных форм музыкальной организации элемента, сколько в области экспериментальных драматургических решений, в плоскости создания, соотнесения и столкновения различных стилевых и жанровых моделей, а также переосмысления в контексте современной культуры моделей традиционного искусства.

Так, параллельно с художественным и литературным авангардом, исследуются и включаются в музыкальный словарь *древнейшие пласты народного и профессионального творчества.* Например, фольклор, в том числе неевропейских народов, и древнепевческое искусство рассматриваются не как предмет музыкальной экзотики или средство концептуального обобщения, что присуще романтизму и модернизму, а как самостоятельный образ мира, замкнутая система связей, воссоздание которой, моделирование на уровне современного искусства расширяет горизонты самого искусства и представления о его границах (Стравинский «русского» периода, «Скифская сюита» и «Шут» Прокофьева; то же самое в зарубежной музыке — «неофольклоризм» в творчестве Бартока, латиноамериканские мотивы у Мийо, влияние африканской музыки для ударных у Руссоло, Вареза и т. д.). И здесь вживание художников в ха-

рактер фольклорной игры и интонирования влечет за собой обновление тонально-гармонического языка, включение приемов модальности и полиладовости, необычность метроритмического оформления и, конечно, использование синкретических форм, в которых широко используются традиции фольклорного театра и народных празднеств («Байка», «Свадебка», «История солдата»). В контексте преломления различных форм народного искусства следует рассматривать и пласт современной европейской и американской бытовой музыки: русский городской романс, французский шансон, революционные марши и песни, танцевальную музыку, впитавшую в себя новые жанры — регтаймы, фокстроты, танго, цирковую музыку, «таперскую» музыку кино и т. п. Все перечисленные жанры несли с собой не только новые интонации, ритм, фактуру, приемы драматургии, они обуславливали важный эстетический результат — созвучность времени, которая находит свое воплощение в непосредственной демократизации музыкального искусства (Стравинский, Дешевов, Шостакович, Мосолов, Лурье, Половинкин; аналогичным образом у зарубежных авторов — Сати, Мийо, Орик, Айвз, Коуэлл и др.). Одновременно *неофольклоризм*, опора на бытовую музыку становятся одним из факторов формирования надличностной, надындивидуальной концепции художественного творчества, подлинным залогом универсализма, к которому авангард и стремился.

Следующей областью формальных и драматургических поисков композиторов-авангардистов, в которой черты универсальности и всечеловечности проявляются с не меньшей отчетливостью, становится *неоклассицизм*. Уже в 10-е годы неоклассицистская тенденция оказывается весьма заметной в их творчестве. Более того, в 20-е годы переход композиторов, исповедовавших ранее футуристический экстремизм или экспериментализм (например, Лурье), на позиции неоклассицизма может расцениваться как совершенно закономерное явление, ибо в рамках именно этого направления «левые» художники нередко находили возможность для дальнейшего прогресса своего формального и языкового новаторства. «Футуризм и неоклассицизм... смыкались на почве антиромантического бунта», — замечает Т. Левая (94, *153*). Эстетическая доминанта «классицистского комплекса», заключенная, по мнению В. Холоповой,

во «всемузыкальности», «универсализующей десубъективности», интонационной «деконкретизации» (169, *48–50*), тематика, жанровые черты, стилистические аллюзии — все это, безусловно, способствовало утверждению антиромантической позиции авангарда, рождало новую образность, обуславливало возникновение новых жанров и переосмысление старых. В свою очередь, для композиторов, чье творчество на ранних этапах было связано с народной, национальной, фольклорной традициями, неоклассицизм становится естественной формой дальнейшей эволюции мировоззрения. «В масштабе творческой эволюции Стравинского "универсальное" возникло на базе "национального", трактованного как специфическое проявление общечеловеческого», — пишет, продолжая мысль Асафьева и Друскина, Г. Алфеевская (8, *129*). И подытоживает: «"Неоклассицизм" и "универсализм художественного мышления" — явления, тесно взаимосвязанные» (там же). Очевидно, что подобного рода оценка направленности творческих исканий Стравинского 10–20-х годов в общих чертах применима и к творчеству Бартока, и к творчеству Прокофьева, Мийо, Шостаковича, Попова, Мосолова, ибо тяготение к цельности, универсальности и, в то же время, к новизне эстетики, формы и языка — черта, общая для наиболее последовательных композиторов-авангардистов.

Проблематика неоклассицизма рассмотрена в искусствознании достаточно полно. Поэтому в рамках исследуемой темы необходимо коснуться лишь некоторых сторон взаимодействия неоклассицизма и авангарда на почве выработки конкретных композиционных и драматургических методов, выбора тех или иных формальных, жанровых, стилевых моделей. М. Бонфельд, в частности, замечает, что в творчестве Стравинского «большинство произведений, определяемых как "неоклассические", опирается на образцы гораздо более раннего периода и совершенно иного стиля — барокко» (35, *19*). Чем же характеризуется искусство эпохи барокко с его точки зрения и какое отражение находит оно в авангарде первой трети XX века? Ссылаясь на работу В. Халипова, Бонфельд указывает на следующий комплекс свойств Барокко: «экспрессивность; пышность; динамизм; театральность; принцип "совмещения несовместимого"; тяготение к сложному метафоризму, гиперболам: культивирование

аллегории и эмблематики; сенсуализм; развитие оперы, балета как выражение общей тенденции к синтезу искусств; идея непостоянства мира в сочетании с гедонизмом» (там же, *21*). Совершенно очевидно, что часть перечисленных особенностей (динамизм, театральность, «совмещение несовместимого», развитие оперы и балета) обнаруживает себя не только в непосредственной взаимосвязи с эстетикой Стравинского, но и, в целом, с музыкальным авангардом. «…XVII и последующий за ним века стали бурными для развития оперного искусства. Более того — оперный театр оказал прямое и значительное влияние на все другие жанры музыкального творчества. …По мнению С. Скребкова, в начале XVII века, в связи с рождением оперы, европейская музыка переживает радикальный перелом стиля. <…> "Монументальные формы хорового искусства внезапно отступают перед лицом скромного ариозного речитатива. Новая оперная гомофония, столь простая в своих исполнительских средствах, как по волшебству, пленила музыкальную аудиторию Европы… Все эти сдвиги в стиле оказываются подобными скачку через бездну". Вот так авангард XVII столетия, — подытоживает Бонфельд, — "протянул руку" авангарду века XX. "Прыжок над бездной" оказался не только явлением формально-стилистического свойства. Прояснение фактуры, возможность формирования графически четкой, пленяющей своей красотой мелодической линии (подобной линии рисунков Пикассо), ясность мысли, отразившаяся в конструктивной четкости, почти осязаемая прелесть архитектоники, — все эти свойства и им подобные отражали высочайший тон этического накала, неотъемлемый от музыки барокко и раннего классицизма. <…> Этими свойствами отличается и музыка "необарокко" от значительно более затуманенного и перегруженного эмоциональным фоном искусства романтизма» (там же, *21–22*).

Выделим, среди перечисленных, наиболее важный аспект, роднящий неоклассицизм (в данном контексте — «необарокко») и авангард: *театральность*. Тяготение к сценическим формам — одна из любопытнейших примет творчества авангардистов (разумеется, не только композиторов). Глубинная же сущность стремления авангарда к театральным формам заключается не только в том, что театр, изначально ориентированный на синтез искусств,

быть может, более всего соответствовал экспериментальной направленности авангарда. Подобная направленность была обусловлена природой авангардистского миросозерцания и мировоззрения, доминантой которых было утопическое, «праздничное» представление о социально-значимой, преобразующе-революционной роли искусства, что предполагало использование зрелищных эффектов, плакатных приемов и сценических форм, активно воздействующих на широкие слушательские массы.

В это время к выдающимися достижениям русского музыкального театра, которые обнаруживают черты эстетики Авангарда, следует отнести: балеты, «хореографические сцены», оперы Стравинского «Весна священная», «Свадебка», «Байка», «История солдата», «Мавра», «Царь Эдип» и др., оперы и балеты Прокофьева «Ала и Лолий», «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Шут», «Стальной скок», балеты и оперу Шостаковича «Болт», «Золотой век», «Нос». Не меньшее значение в плане становления новой музыкальной эстетики имели опера «Победа над солнцем» Матюшина — Малевича — Крученых, балеты «Красный вихрь», «Джебелла» и опера «Лед и сталь» Дешевова, балет «Сталь», опера «Плотина» Мосолова. Театральность, зрелищность, сценичность с присущими им быстрой сменой контрастных эпизодов («перемена декораций»), монтажностью, опорой на меткие жанровые характеристики оказали безусловное влияние на музыкальную драматургию симфонических, кантатно-ораториальных, камерно-инструментальных и вокальных сочинений русских авангардистов конца 10-х — начала 30-х годов: Шостаковича (Вторая и Третья симфонии, «Афоризмы», 24 прелюдии для фортепиано, Первый фортепианный концерт), Лурье («Упман», Диалектическая симфония), Стравинского («Регтайм» для 11-ти инструментов), Прокофьева («Сарказмы», Вторая и Третья симфонии, Второй и Третий фортепианные концерты, фортепианные сонаты этого периода), Попова («Большая сюита» для фортепиано, Септет), Мосолова (Первый фортепианный концерт, «Три пьески и два танца» для фортепиано, Квартет), Половинкина (фортепианные сонаты, «Происшествия» для фортепиано), Дешевова («Рельсы», Сюиты из балетов и музыки к спектаклям), В. Щербачева (Нонет) и т. д. Особо следует отметить проявление синтетического сценического начала в вокальной музыке

Мосолова и Давиденко: с непосредственно игровым, театральным оттенком — у Мосолова («Три детские сценки», «Четыре газетных объявления») и плакатно-манифестным — у Давиденко («Вокальные плакаты», в частности «плакат» «Про Ленина» на стихи А. Крученых). Как видно, даже простое перечисление произведений для театра и музыки инструментальной, в которой косвенным образом проявляются черты театральности, определяет едва ли не ведущую роль театральных форм и жанров как опоры для «антиромантического бунта» (вне зависимости от различия стилистики, тематики и композиторской техники).

Другим важным элементом, подчеркивающим взаимосвязь неоклассицизма и авангарда (разумеется, в качестве преломления «неоклассицизм» — «необарокко»), наряду с театральностью и сценичностью становится *«чистый» инструментализм* в его барочных или раннеклассицистских проявлениях с характерными приемами формообразования, драматургии и интонирования, что тоже является своеобразным вызовом романтической эстетике, программно-литературному симфонизму и инструментализму романтиков и модернистов. «Соревновательное», игровое начало, камерность, свобода развертывания тематического материала при многообразии полифонических приемов — все эти особенности подчеркивал в свое время Б. Асафьев по отношению к музыке Стравинского 20-х годов. «Современность делает последний шаг: каждый инструмент и присущий ему звукоматериал являются носителями диалектического развития музыкальной идеи, переводя потенциальную энергию материала в музыкальное движение, в котором и раскрывается динамика звучания. <...> Современный концерт есть, прежде всего, "переключение" принципа разработки в диалектическое становление, идея становится действующей силой, музыкальное движение — действом, в котором каждый конкретный голос... является носителем или, точнее, "делателем" (фактором) развития. Развитие само уже перестает быть чем-то извне противопоставленным теме: оно и есть непременное условие ее существования, ее актуального проявления, полноты ее становления. ...Факт его (Стравинского. — *И. В.*) обращения к инструментализму или инструментальному конструктивизму становится еще более показательным, потому что инструментализм конца XVII и первой половины XVIII веков

также проявил себя в разработке идеи концертности и был во многих отношениях преодолением вокальности и развитием мелоса в новой сфере — это раз, и преодолением театральности — это два, хотя сам вышел из нее» (13, *220–221*).

Работа с инструментальными моделями барочного или раннеклассицистского типа — явление, получившее широкое распространение у русских и европейских композиторов, так или иначе близких к авангардистским направлениям. Здесь и «Классическая симфония» Прокофьева; и Симфония для духовых инструментов, «Концертино» для струнного квартета, Октет, Концерт для фортепиано с оркестром, Соната для фортепиано Стравинского; «Менуэт (по Глюку)», «Маленькая сюита in F» для фортепиано Лурье; Первый фортепианный концерт Шостаковича; «Большая сюита» для фортепиано, Септет Попова; Первый фортепианный концерт Мосолова, и, конечно, инструментальная музыка Казеллы, Кшенека, Шенберга, Веберна, Хиндемита, Мийо, Пуленка, Онеггера и т. п. Обращение композиторов этого круга к архетипическим формам барочных сольных концертов, кончерто-гроссо, концертов для различных ансамблевых составов, полифонических вариаций, инструментальных сюит, раннеклассицистских сонат, симфоний и, в конечном счете, создание синтетических форм (например, путем взаимопроникновения принципов сонатности и сюитности у Попова, кончерто-гроссо и романтической сонаты у Мосолова) — все это подчеркивает указанную тенденцию «новой», в том числе авангардистской, музыки, заключенную в поиске и обретении объективно-универсальных форм художественного выражения.

В свою очередь, объективно-универсальный элемент, содержащийся в перечисленном ряду жанров и форм, в мировоззрении, опирающемся на доромантические пласты культуры, создает и особую *праздничную атмосферу*, ритм праздника, особую универсальную мифологию, что делает русский музыкальный авангард абсолютно уникальным явлением, ибо праздничность здесь эквивалентна образу мышления и в определенной степени автономна по отношению к революционной мифологии, хотя и связана с ней. Очевидно, праздничность вообще является свойством универсализма, так как последний базиру-

ется на народной почве, надындивидуальном мировоззрении и ведет свое происхождение от синкретических народных праздников, а это само по себе ставит универсализм такого рода в оппозицию к дуалистическому восприятию мира (в первую очередь, романтическому как гипертрофированно дуалистическому). Не случайно наличие праздничности Б. Асафьев определяет как одно из характернейших свойств произведений Стравинского: «Стравинский в своей музыке подчинен темпам и ритму времени, а ритм нашего времени — ритм работы, ритм машины, но вместе с тем и кино. От него не уйти. Академизм и романтизм, классицизм и эмоционализм — все "измы", включая и модернизм, — впали в гипнотическое состояние. <...> Заметно исчезает самодовольный лиризм, и вместо него выступают темы и настроения... всецело преданные идее солидарности и ощущениям жизни внеличной, в людской массе. Отсюда у Стравинского проистекает уклон к воплощению состояний праздничности, и в связи с этим его инструментализм во многом проистекает из движений людей и танцев, а также из ритмов ударных инструментов и интонаций, связанных с проявлением сопереживаний толпы» (13, *20–21*).

«Неоклассицистский комплекс» музыкального авангарда с присущими для него тяготением к универсализму, театральностью, праздничностью как воплощением антикризисного мировоззрения с полной силой заявил о себе в 20-е годы, в момент наибольшего духовного и праздничного подъема — в момент, когда идеи коллективного единения, провидения близкого «прекрасного будущего», развертывания научно-технического прогресса и творения новой мифологии («новой религии») стали основной сферой приложения творческих усилий. Иначе говоря, именно тогда авангард возвысился до обретения целостной эстетики и общественно значимой цели, отойдя от принципов чистого экспериментирования и художественного экстремизма. Естественно, многие сочинения конструктивистского, урбанистического плана нередко отстояли от непосредственной стилевой ретрансляции неоклассицистских форм и приемов. Но неоклассицизм в этом случае нельзя расценивать как непосредственное воспроизведение стилевых моделей. Неоклассицизм — категория мировоззрения, признак музыкаль-

ного новаторства. В этом смысле он обладает в рассматриваемый период всеобщностью.

«Неоклассицистский комплекс», таким образом, определяет, раскрывает и другие особенности музыки авангарда 20-х годов, а именно: *плюрализм* и *синтетизм* художественного мышления (например, в качестве «соединения несоединимого» как важной черты барочного мировоззрения). Шостакович, Мосолов, Половинкин, Попов и другие по-новому претворяют идеи новизны и экспериментирования, трактуя их в рамках традиции. Так, в аспекте формообразования, наряду с освоением новых форм (что проявилось в создании, например, программных миниатюр нового типа, таких как «Афоризмы» Шостаковича, «Происшествия» Половинкина, «Завод» и «Четыре газетных объявления» Мосолова, «Рельсы» Дешевова и т. п.), композиторы 20-х годов все чаще прибегают к необычной трактовке традиционных жанров и форм (жанра симфонии — во Второй и Третьей симфониях Шостаковича, сонатной формы — в упомянутых уже «Большой сюите» Попова, Пятой сонате и Первом фортепианном концерте Мосолова). Наряду с эпатирующими художественными приемами (в частности, использованием нетрадиционного инструментария и исполнительского состава) композиторы возвращаются к приемам, уже апробированным в художественной практике (как-то: к цитированию классических образцов). Широкое распространение получает также метод синтезирования различных жанровых моделей.

Перечисленные особенности отразились и на специфике собственно интонационного словаря 20-х годов. Широкий спектр жанровых ассоциаций нашел свое преломление опять же в *демократизации* музыкального языка: в модулировании от эстетистской утонченности, зашифрованности, нарочитой сложности к большей жанровой определенности, ладовой, гармонической и фактурной простоте (например, у Прокофьева или Лурье). Таким образом, в 20-е годы произошли качественные изменения, коснувшиеся основных тенденций движения и приведшие к плюрализму эстетических критериев музыкального авангарда, которые, в свою очередь, обусловили взаимодействие и взаимопроникновение элементов антитрадициона-

лизма и традиционализма, черт классического и нового музыкального искусства.

Это и позволяет сделать вывод о том, что 20-е — начало 30-х годов — вершинная и рубежная эпоха в истории русского музыкального авангарда. Его значение в этот период определяется всем спектром уже перечисленных свойств и подчеркивает, в свою очередь, справедливость выводов А. Соколова о том, что компромиссно-синтетическая фаза в развитии того или иного явления культуры в наибольшей степени может раскрыть истинные возможности метода (146, *61*).

Глава II

1. Этапы творчества А. Мосолова

Эволюция эстетических взглядов А. Мосолова происходила на фоне колоссальных социально-политических перемен и беспримерной по своей динамике художественной жизни России послереволюционного пятнадцатилетия. Как известно, период с 1917 по 1932 год явился, с одной стороны, цепью непрерывных трагедий и потерь для национальной культуры, с другой — расцветом многих направлений в искусстве, становлением ярких талантов, рождением художественных шедевров. Эти, казалось бы, взаимоисключающие друг друга линии тем не менее определяли характерную особенность времени, обусловленную революционными настроениями в обществе, не изжитыми, а, наоборот, обостряющимися тенденциями противоборства прошлого и настоящего, старого и нового.

Однако динамика развития нового искусства в это время не была равномерной. Так, эпоха 1917–1932 годов выделила внутри себя несколько фаз развития, обладавших самостоятельным содержанием как с точки зрения основных тенденций развития художественной культуры, так и влияния на творчество русских авангардистов, в том числе Мосолова. Это — 1917–1921, 1921–1925, 1925–1929, 1929–1932.

Пламя Гражданской войны, голод и разруха 1917–1921 годов, создание нового общественного строя явились одновременно этапом, завершающим аналитическую фазу и формирующим эстетическую платформу, а также мировоззренческие ориентиры новой волны авангарда.

1921–1925 годы связаны с установлением НЭПа, с большей политической и художественной свободой, характеризуются созданием многочисленных организаций, способствовавших развитию профессионального искусства, в том числе авангардистского. Это — этап возрождения школы русского авангарда, оп-

ределения позиций искусства именно советского авангарда, этап, отмеченный не только кристаллизацией всего движения в целом, установлением и координированием творческих связей как в СССР, так и за рубежом, но и очередным противопоставлением идеологии новых «левых» мировоззрению своих предшественников, в том числе авангардистов и модернистов 10-х годов.

1925–1929 годы — период невиданного подъема русского авангарда, его очередной (после начала 10-х) выход на международную арену. Это время отличается интенсивнейшим развитием всех областей искусства, науки, яркостью культурной жизни (обилием концертов, конкурсов, выставок, театральных постановок, дискуссий, диспутов, общественных обсуждений), равно как и наибольшей творческой продуктивностью русских авангардистов. Здесь 1925 год определяется как рубежный в связи с появившейся в этом году резолюцией ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы». Тезис о «свободном соревновании различных группировок и течений», а также пункт, в котором подчеркивалось, что «партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы» (72, *120*), обозначили общую тенденцию плюрализма в подходе к художественной культуре и на определенное время обезоружили пролетарские объединения, претендовавшие на абсолютную власть в деле культурного строительства.

1929–1932 годы («Великий перелом») при всей значимости достижений «левых» художников, инерции все еще активной общественной позиции авангарда являются этапом, отмеченным углублением кризиса, обусловленного как внутренними причинами (исчерпанность художественных концепций, неразрешимость противоречий, заложенных в основу эстетики), так и внешними (накаляющаяся политическая обстановка, возобновление репрессий, расформирование или закрытие большинства организаций, резкая критика авангарда официальными органами и деятелями пролетарских группировок). Соответственно, годы, последовавшие за 1932-м, — это конец русского авангарда, творческое или физическое уничтожение его лидеров.

В рассматриваемое время, по меткому выражению И. Барсовой, «люди и идеи порождали друг друга, нуждались друг в друге,

часто имели сходную судьбу» (22, *44*). Тем более интересно отметить, что переломы в творческой биографии Мосолова совпадают с теми наиважнейшими, определяющими событиями политики и культуры, которые подводили черту под предшествующими этапами развития. Композитор оказывался необыкновенно чутким к малейшим колебаниям исторического маятника, чрезвычайно быстро определял наиболее актуальные направления в искусстве и в социально-политической жизни, что, в конечном итоге, и выдвинуло его в первый ряд советских художников молодого поколения.

Александр Васильевич Мосолов родился в 1900 году в Киеве. В 1903-м его семья переехала в Москву, в город, с которым впоследствии будет связана едва ли не вся творческая биография композитора. На формирование Мосолова большое влияние оказала артистическая атмосфера, в которой он воспитывался (мать — певица, солистка Большого театра; первый отчим — Б. В. Подгорецкий — композитор и дирижер; второй отчим — М. В. Леблан — художник и педагог). Начальное музыкальное образование Мосолов получил частным образом, занимаясь фортепиано у композитора А. А. Шеншина. Революция и Гражданская война на несколько лет прервали обучение. С 1918 года Мосолов — доброволец Красной Гвардии, служит в секретариате Наркома Госконтроля, несколько раз встречается с Лениным; с 1919 по 1921 год находится в действующих частях Красной Армии, демобилизуется после получения контузии. В 1921-м (по некоторым сведениям — в 1922-м) поступает в Московскую консерваторию, где учится по классу фортепиано у Г. Г. Прокофьева и К. Н. Игумнова, по композиции и теории музыки сначала у Р. М. Глиэра, затем у Н. Я. Мясковского. Одаренность Мосолова, его стремительный творческий рост, радикализм взглядов на искусство, а также успешные выступления в качестве пианиста привлекают к нему внимание профессионалов. Буквально с первых сочинений (Первая — Пятая сонаты для фортепиано, «Легенда» для виолончели и фортепиано, романсы на стихи И. В. Гете, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Блока) музыка Мосолова получает благожелательные отзывы (например, В. Беляева). После окончания консерватории в 1925-м году Мосолов становится

действительным членом АСМа, возглавляет секцию камерной музыки при концертной комиссии ГАХНа.

Период с 1925 по 1932 год явился наиболее плодотворным в творческой биографии композитора. Именно в это время он создал самые значительные свои сочинения: Первый и Второй фортепианные концерты, Струнный квартет, оперы «Герой» и «Плотина», балет «Сталь», «Четыре газетных объявления», «Три детские сценки», ряд фортепианных и инструментальных миниатюр, — большинство из которых с успехом исполнялись в СССР и за рубежом. Имя Мосолова в эти годы ассоциируется с крайне «левыми» устремлениями в советском музыкальном искусстве, становится своеобразным символом музыкального авангарда.

С 1932 года, времени постановления ЦК ВКП (б) «Об упорядочении деятельности литературно-художественных организаций», для Мосолова начинается период, связанный с углубляющимся кризисом мировоззрения, разочарованием в прежних идеалах, драматичными поисками новых путей в искусстве. После прекращения деятельности АСМа и снятия с постановки оперы «Плотина» (1931), после критики Второго фортепианного концерта и оркестровой редакции «Корневильских колоколов» В. Планкета, выполненной для театра имени В. И. Немировича-Данченко (1932), композитор более активно начинает заниматься музыкальной фольклористикой, находясь с 1931 по 1936 год в длительных творческих командировках в республиках Средней Азии и Закавказья[1]. К этому периоду относятся произведения, тематический материал которых основан на образцах восточного фольклора: тот же Второй фортепианный концерт, написанный на киргизские темы, Три песни для голоса с оркестром ор. 33 (Туркменская, Киргизская, Афганская), не сохранившиеся Узбекская пляска, Туркменская увертюра, Первая и Вторая Туркменские сюиты, Киргизская сюита для оркестра, Рапсодия для солистов, хора и оркестра «Киргизия» и т. п.

Поиски выхода из творческого тупика в период, когда авангард в искусстве был официально запрещен, приводят Мосолова

---

[1] Эти поездки, впрочем, могут расцениваться как добровольная ссылка, как попытка представить этнографическую деятельность в качестве залога политической лояльности.

во второй половине 30-х к полной стилевой переориентации, ознаменовавшейся возвращением к музыкальному академизму и к традициям классического искусства (романсы на стихи Пушкина и Лермонтова, Концерт для арфы с оркестром). В переломе, который в эти годы испытал Мосолов, безусловно, отразилась ведущая тенденция предвоенного искусства Европы и США, сказавшаяся, по словам Прокофьева, в тяготении к «новой простоте». Однако отрицательная реакция общества на авангард помимо социально-психологической мотивации (усталость от экспериментов и эпатажа, обострение интереса к искусству с эмоционально ярким содержанием) имела, как известно, мотивацию и политическую, особенно в странах с господством тоталитарного режима. Так, государственная культурная политика СССР в течение 30-х годов сформировала новую эстетику, по сути противоположную авангарду, так называемый «социалистический реализм» в искусстве. Неприятие нового эстетического уклада влекло за собой репрессии. И здесь арест, а затем осуждение Мосолова в 1937 году (композитор около года провел в тюрьме и лагере) можно расценивать в качестве последней точки, поставленной властью как в творческой судьбе опального авангардиста, так и русского музыкального авангарда в целом. По существу, критика Мосолова и его арест завершили цепь репрессий в отношении русских композиторов-авангардистов, начавшихся трагическими словами «отречения»-комментария Рославца к вокальному циклу «Пламенный круг» в 1929 году (165, *7*) и кампанией по борьбе с формализмом в 30-е годы[1].

Осмысление мировоззренческой и стилевой модуляции в творчестве Мосолова совершенно невозможно без учета тех испытаний, которые пришлось выдержать композитору. В конечном счете, именно 1937 год явился поворотным пунктом. Поэтому причины творческого кризиса, отречения от прежнего стиля следует искать не только в «органической необходимости найти иную форму музыкального выражения» или в «тенденциозной критике РАПМ», как пишет Н. Алексенко (7, *123*),

[1] См. в Приложениях письмо Мосолова к Сталину, являющееся ярким свидетельством человеческой и творческой трагедии композитора в 30-е годы.

но и в трагических событиях 1936–1937 годов, после которых творчество Мосолова уходит на периферию музыкальной жизни и практически ничем не выделяется из общей массы «традиционной» музыкальной продукции советской эпохи как по тематике, так и по драматургии сочинений. Примером тому служат сами названия его опусов: симфония-песня «Симфонические картины из жизни кубанских казаков-колхозников»; Третья симфония «Четыре поэмы о целинной земле»; ода «Слава Великому Октябрю» для баритона и оркестра; кантата «Слава Советской Армии!» для баритона, хора и оркестра; «Народная оратория о Г. И. Котовском»; лирическая поэма «М. И. Калинину» для баса, хора и оркестра[1].

Таким образом, творчество Мосолова 20–30-х годов до окончательного мировоззренческого и стилевого перелома можно разделить на следующие этапы. **Первый этап** — ранний — охватывает годы обучения в консерватории (1921–1925). **Второй** приходится на 1925–1932 годы, до Постановления ЦК ВКП (б). **Последний этап** — годы кризиса — заканчивается в 1937 году (арест, романсы на стихи Пушкина). В отличие от предложенного Барсовой и Алексенко принципа разделения творчества Мосолова на самостоятельные этапы 20-х и 30-х годов, данная точка зрения, возможно, более детально освещает специфику эволюции творчества композитора внутри периода до 1937 года и в историческом, и в стилевом аспектах.

Первый этап характеризуется влиянием модернистской музыкальной эстетики. Это влияние сказалось как на выборе жанровых приоритетов (фортепианная соната скрябинско-фейнбергианского типа, романсы на стихи поэтов-классиков), так и непосредственно на чертах стиля: характерности тематизма, несущего отпечаток позднеромантической скрябинской символики, типе «листовско-скрябинско-рахманиновского пианизма» (Ю. Холопов) и т. п. Одновременно стиль Мосолова отмечен в это время освоением опыта аналитического периода авангарда,

---

[1] А. Мосолов умер в 1973 году, и его творчество после 1937 года представляет собой совершенно самостоятельный период, изучение которого требует иного подхода с учетом иного историко-культурного контекста.

прежде всего, в плане постижения конструктивных принципов организации материала, близких атонально-серийной технике.

Второй этап в аспекте жанровых ориентиров отличается тяготением к миниатюризации в фортепианной и вокальной музыке (вокальные сценки, Три пьески и два танца для фортепиано). Масштабность же художественных концепций, по мысли Барсовой (22, *49*), находит свое выражение в крупных сценических, оркестровых и камерно-инструментальных формах (опера, балет, симфония, концерт, квартет). С точки зрения стилевой эволюции, тогда же происходят существенные изменения индивидуальной системы. В произведениях Мосолова сказывается влияние тех представителей «новой музыки», творчество которых обращено в сторону неоклассицизма, неофольклоризма, урбанизма (Стравинский, Прокофьев, Мийо, Барток, Онеггер, Хиндемит и др.). И если ранний авангард научил Мосолова системности мышления, то опыт композиторов перечисленных направлений обозначился в повышении интереса к процессуальности музыкального развития, связанного с жанровыми парадоксами и стилевой игрой. Не случайно музыка Мосолова постепенно становится более прозрачной, более яркой в плане насыщения разнообразными жанровыми аллюзиями. Тогда же кристаллизуются основные принципы музыкальной драматургии: монтажность, синтезирование различных жанровых прототипов, внедрение в музыкальную ткань так называемого альтернативного материала. Кроме того, именно в этот период творчество Мосолова в полной мере соотносится с различными направлениями русского авангарда 20-х годов. Если ранние произведения в большей степени были связаны с традициями модернистской культуры, несмотря на очевидность проникновения черт урбанизма, то музыка данного этапа отражает черты эстетики массовых праздничных действ и экспериментального театра, конструктивизма, производственного искусства, нового реализма, искусства абсурда и отчасти неоклассицизма. Наконец, ей присущи особенности антиутопической традиции искусства XX столетия. Перечисленные параллели подтверждаются сюжетными соответствиями и общностью некоторых художественных приемов, которые будут рассмотрены в разделах, посвященных творчеству композитора в контексте искусства русского авангарда.

Третий этап творчества интересующего нас периода отличается, с одной стороны, концентрацией творческих проблем — кризисом метода, нашедшим свое отражение в неудачах Второго фортепианного концерта и редакции «Корневильских колоколов», необходимостью поиска новых приемов, ощущением исчерпанности утопической концепции, а с другой — воздействием на мировоззрение Мосолова необратимых изменений социально-политической обстановки в стране[1]. Произведения последнего этапа в основном утрачены, так что судить о характере музыки этого периода, равно как и анализировать эволюцию метода, практически нельзя. Однако 1937–1939 годы отмечены в творчестве Мосолова явным поворотом в сторону академической, традиционалистской позиции. Именно поэтому 1932–1937 годы с полным правом могут быть выделены в самостоятельный этап. В настоящем исследовании это время будет рассматриваться с точки зрения всеобщего кризиса «левого» искусства. Тем более что кризис и, в дальнейшем, нелегальное существование авангарда требуют к себе самого пристального внимания. Ведь неблагоприятная политическая обстановка обуславливает появление параллельных тенденций в рамках официальной культуры. Содержание этих тенденций раскрывается как в постепенной трансформации авангардистской эстетики, так и в стремлении сохранить *традиции* «левого» искусства. Пусть изменяется социально-политический акцент (в сторону оппозиционности), пусть праздничность сменяется ощущением трагизма, но устремленность в будущее по-прежнему доминирует: будущее представляется все тем же новым и свободным миром.

Разумеется, в рамках обозначенной проблематики работы, осветить весь комплекс взаимосвязей, все многообразие тенденций и их пересечений в художественной культуре 20–30-х годов не представляется возможным. Поэтому остановимся на определении тех явлений, которые отразили типические черты

[1] Фактический запрет на легальное творчество в духе авангарда обусловил отмену постановки оперы «Плотина», наложил вето на связи Мосолова, да и других композиторов, с Западом. Как известно, 1929 год явился началом кардинального реформирования существовавшей экономической, социально-политической структуры государства и одновременно изменения культурной политики.

советского авангарда и, в свою очередь, оказали влияние на творчество Мосолова в качестве движущих факторов эволюции его мировоззрения и стиля.

Здесь следует обозначить как минимум три момента. Во-первых, роль праздничных действ, эстетики революционного экспериментального театра, возникновение новых художественных систем и концепций, в совокупности создавших методологическую и эстетическую базу авангарда 20–30-х. Во-вторых, факт поляризации левомодернистского направления, а вместе с тем аналитического авангарда и авангарда синтетического, значение которой (поляризации) не менее существенно, чем борьба с пролетарским искусством или академистами (так, например, размежевание в музыкальной жизни «левых» и «умеренных» предопределило раскол внутри движения перед лицом агрессивной политики пролетарских объединений). В-третьих, постепенное проявление кризисных черт в авангардистском искусстве, предвосхитивших его дальнейшую гибель.

2. «Театрализация жизневосприятия» как основа эстетики А. Мосолова

Революционная коммунистическая идеология, революционная романтика (отличительные черты молодого советского искусства), утопическая праздничная доктрина в послеоктябрьское пятнадцатилетие нашли свое едва ли не самое яркое художественное воплощение в *массовых праздничных действах*, а также в *экспериментальном революционном театре*. В свою очередь, заложенные в основу эстетики этих явлений политический акцент, социальный оптимизм и, шире, театральность прямо или косвенно затронули буквально все ветви авангардистского искусства. Действительно, «массовые действа в ряду первых отразили новое содержание и сконцентрировали наиболее специфические элементы искусства 20-х годов, — подчеркивает Л. Никитина. — С одной стороны, они являлись непосредственной формой отражения гигантского социального переворота и были орудием пропаганды, с другой — они приобщали народ к искусству. Неудивительно, что в недрах этих спек-

таклей рождались черты новой эстетики искусства и использовались некоторые новые средства выражения. Так, массовые действа требовали особой подачи идеи в формах монументальных, обобщенных, представляющих основную мысль предельно выпукло и четко. Другой их особенностью стало соединение метафорических и символических образов с конкретными... Монументальные постановки требовали особого подхода к организации пространства: сценического, поскольку они выходили далеко за рамки привычной сцены, и музыкального. <...> Кроме того, этот жанр наряду с экспериментальным театром рождал новый тип режиссера. Такие крупные мастера, как С. Эйзенштейн, А. Довженко, Г. Козинцев, начинали свой творческий путь, оформляя театральные постановки и действа. <...> Общность с пространственными поисками нового жанра, урбанистическими атрибутами наблюдается в экспериментальном театре Вс. Мейерхольда, раздвинувшем сцену в глубину и ширину, использующем геометрические формы, площадки. Вовлечение зрителей в действие спектакля, столь характерное для нового театра, также оказалось одной из общих точек соприкосновения с действами» (112, *12–13*).

Но массовые праздники и современный экспериментальный театр (Мейерхольд, Радлов, Таиров, «Синяя блуза», позже — Терентьев, ТРАМы[1]) явились не только полем для эксперимента (в том числе для художников и музыкантов, например Альтмана, Шагала, Малевича, Веснина, Поповой, Экстер, Авраамова, Дешевова, Шостаковича), не только исторически беспрецедентной площадкой синтеза искусств, о которой автор «Предварительного действа» мог только мечтать, но и начальным этапом формирования образа нового героя — революционного города (на что также указывает Л. Никитина). Массовые действа и революционный театр тех лет во многом определили тонус заключительного, синтетического, этапа развития авангарда и в какой-то мере скорректировали его ведущие установки — эстетику отрицания, антиромантизм, социально-политическую направленность и праздничность.

---

[1] ТРАМ — Театр рабочей молодежи.

Праздничность нового авангарда, отразившаяся в массовых действах и театральных постановках, обладала, как уже упоминалось, иным содержанием, нежели утопическая футуристическая праздничность авангарда 10-х. Во-первых, ей были присущи коллективность, «коммюнотарность» (Н. Бердяев), глобальная материализация творческого порыва и, следовательно, ощущение слияния всеобщего и единичного. Во-вторых, невиданный охват временного пространства в качестве совмещения прошлого-настоящего-будущего, который создавал совершенно определенный эмоциональный фон: праздничность представала в виде универсального всечеловеческого синтеза. В-третьих, она содержала воплощение подлинно народной идеи, что выражалось в коллективном сопереживании и вовлеченности зрителей в игровое праздничное действо, а также в специфике создания образного ряда: например, в метафоричности, символичности характеристики трехвременного пространства, в нарочитом схематизме противопоставления добра и зла (что может быть названо *праздничной двухполюсностью*). Добро изображалось героическим, всепобеждающим, а зло — отвратительно смешным. Наконец, праздничность проявлялась в мифологичности, ирреальности, почти сказочности образов будущей прекрасной жизни. Подобный ракурс праздничности, определившей содержание массовых действ, нашел свое различное отражение в творчестве «левых» художников тех лет: это и «Окна РОСТА», и «Мистерия-буфф» Маяковского, и «Ввод в мировой расцвет» Филонова, и грандиозные проекты «Храма общения народов» Б. Королева (равно как и другие проекты, осуществленные Живскульптархом), и, конечно, «Памятника III Интернационалу» Татлина. В свою очередь, праздничность, осознанная как проявление идеи народности, в ином свете заиграла в 20-е годы, когда к образам «плохой» дореволюционной жизни, врагов и героев революции, Гражданской войны прибавились образы современности: город как основа промышленной перспективы развития страны, идеалы научно-технического прогресса, новые персонажи — партийные руководители, советские инженеры, рабочие, студенты и, конечно, «продукты» НЭПа, враги социализма — мещанин, торговец, люмпен и т. п. В контексте этих тенденций вполне вероятно рассмотрение театрального творчества

Дешевова, балетов и музыки к спектаклям Шостаковича, «Стального скока» Прокофьева, поэзию 20-х и последние пьесы Маяковского, прозу Платонова, Зощенко и другие произведения, в которых отражалось «черно-белое» противопоставление нового — старому, а старое представлялось в гротескном, смешном или бессильно-уродливом виде.

В массовых действах существовал и примечательный социально-политический акцент. Помимо метафоричности изображения прошлого и настоящего, массовые действа опирались на исторические факты (как, например, в грандиозной инсценировке «Взятие Зимнего», 1920). В недрах этих действ кристаллизовались методы, нашедшие затем широкое применение в «левом» искусстве 20-х годов. *Стремление к документальности,* подлинности изображаемого, соответствие историческим реалиям незамедлительно сказались на концепциях лефовской[1] «литературы факта» (Маяковский), кинодокументалистики Дзиги Вертова, фотоискусства, кино (Эйзенштейн), литературного конструктивизма (Сельвинский). Синтез же праздничного мифа и документальности стал едва ли не основой отображения современной темы — собственно современности (к примеру, в так называемых производственных спектаклях 20-х годов) или недавнего революционного прошлого. И здесь фактическая достоверность становилась мощным стимулом воздействия, ибо общеизвестное не требовало комментариев. Художественное же обобщение достигалось посредством праздничного мифа, утверждавшего нравственное превосходство добра над злом и обращающего это позитивное начало к будущим временам.

Эстетика отрицания и антиромантизм также получили особую трактовку в драматургии массовых действ и молодого театра. Именно здесь антиромантизм заявляет о себе как о стремлении к универсуму, как о поиске опоры в народных, зрелищных представлениях, в лубочной, притчевой, иносказательной образности. Одновременно антиромантическая концепция обогащалась тяготением к подлинности, реалистичности изображаемого, а также различными нетрадиционными, но чрезвычайно эффективными художественными приемами, в частности жан-

---

[1] ЛЕФ — Левый фронт искусства.

ровым синтезированием и техникой монтажа. Причем синтезирование и монтаж охватывали не только уровень пространственно-сценической драматургии, но и музыкальной — например, в оформлении массовых праздников, в которых использовалась как новая музыка (Авраамов), так и классика (Скрябин, Римский-Корсаков, Бетховен и т. п.). Таким образом, уже здесь антиромантическая сущность Авангарда расширяет свои границы за счет художественного плюрализма, а вместе с ним — и новых методов соединения различного, монтажа «несоединимого». С другой стороны, в рамках «эстетики отрицания» происходит переосмысление экспериментирования в качестве неотъемлемого элемента становящегося искусства. В рамках массовости эксперимент как таковой утрачивает «лабораторную» направленность, ибо вводится в контекст общезначимого действа и, следовательно, подчиняется законам непосредственности, доступности восприятия грандиозного спектакля. Отсюда — массовые синтетические действа в известной степени предопределяют дальнейшую эволюцию экспериментального направления авангарда. Эксперимент с языком, системой теряет свое ведущее значение. Чистые формальные опыты оказываются либо на периферии искусства, либо модулируют в плоскость утилитарной, функциональной применимости, но чаще синтезируются с экспериментами в сфере жанровой драматургии, сюжетостроения монументальных, демократичных по своему содержанию произведений.

В конечном счете, массовые действа и экспериментальный театр явились живой реакцией «левого» искусства на великие социально-политические перемены и одновременно обозначили новое качество этого искусства, характеризующееся «неслыханной ранее театрализацией жизневосприятия» (А. Каменский). «Своего рода феноменом эпохи было то обстоятельство, что разворот грандиозных событий стал восприниматься современниками как некое великое представление на всемирной сцене» (77, *35*).

Театральность и революционная праздничность, как уже говорилось, стали в 20-х — начале 30-х годов неотъемлемой чертой и творчества Мосолова. Сама судьба композитора — редкий в истории музыки случай, когда индивидуальная эстетическая позиция опирается не только на эстетику художественного на-

правления, но и на собственный революционный (в прямом смысле этого слова) опыт. Политическая ориентированность Мосолова не нуждается в доказательствах. Революционная идеология композитора, героико-революционный пафос его творчества 20-х годов и авангардистская направленность эстетики — явления, связанные друг с другом столь же неразрывно, как и в творчестве Маяковского, Мейерхольда, Филонова или Дейнеки. Искреннее приятие Мосоловым великих перемен, желание находиться на острие событий, в целом романтико-героическое ощущение эпохи многое объясняют и в его жизненном кредо, и в творчестве 20–30-х годов. Музыкальный язык сочинений Мосолова (начиная с ранних сонат) пронизан железной моторикой, энергией, его интересуют социально и революционно значимые сюжеты (в позднем творчестве композитор вновь вернется к теме революции). В повседневной жизни он непреклонен, бескомпромиссен, многие его поступки вызывающи. Это подтверждают резкие письма в издательство «Тритон», публичные скандалы в середине 30-х. Об эмоциональной взрывчатости, присущей в эти годы характеру композитора, пишет в своих воспоминаниях В. Дулова (59).

Однако революционизм духа и участие в Гражданской войне имели в дальнейшем и другое, более глубокое отражение. Перед глазами молодого человека революция и строительство нового общества разворачивались во всей своей трагической конкретности. Как известно, суть любой войны состоит в неизбежности разделения на «своих» и врагов. Суть же гражданской войны — в разделении «своих» на «своих» и «чужих». Так, социальная катастрофа стала причиной раскола сознания, искаженного мировосприятия, идеологизированности мировоззрения. В свою очередь, не могли утратить значения и гуманистические ценности, поскольку именно борьба за свободу, справедливость, человечность, равенство и братство служили оправданием вражды и ненависти. Вернувшись с фронтов, Мосолов и его сверстники вошли в искусство с «философией» гражданской войны и одновременно — с надеждой на обретение справедливого мира. Это трагическое раздвоение скажется в выборе сюжетной канвы произведений Мосолова, в их схематичной двуплановости («Сталь», «Плотина»), даст о себе знать и в момент творческого

кризиса. С другой стороны, героико-романтический аспект революции не представал перед Мосоловым — непосредственным участником событий — в качестве абсолютно ирреальной утопии. Как раз наоборот: праздничное мировосприятие композитора тяготело к фактической достоверности, художественной конкретности (к отсутствию условности, к использованию жестких, плакатных приемов и в вокальных сценках, и в балетах, и в «Плотине»), к формированию не отвлеченного, а зримого образа будущего, позитивного эстетического идеала. Мосолов вошел в искусство с иным жизненным опытом, нежели некоторые из его современников, воспринимавших революцию, по большей части, как духовно-символическое явление.

Впрочем, праздничность и стремление к документальности, безусловно, не являются исключительно следствием психической установки или политических пристрастий композитора. Годы учения Мосолова приходятся на время разнообразнейших экспериментов во всех областях художественной культуры и прежде всего в театре. Был ли Мосолов свидетелем первых массовых праздников и присутствовал ли он в фронтовые годы на постановках агитбригад и театров — ответить трудно. Но несомненно то, что в начале 20-х годов он необыкновенно интенсивно впитывает в себя те идеи, которые несли с собой массовые действа и новое театральное искусство. Более того, дальнейшее развитие творческого дарования Мосолова (вторая половина 20-х) покажет, что он является по преимуществу театральным художником, что театральность вообще лежит в основе его таланта и мировоззрения. Композитор меньше всего тяготеет к субъективности высказывания, лирической чувственности. Начиная с ранних произведений, он обращается к образам напряженного, динамичного движения, а также к характерным, гротескным ситуациям. Их подчас мозаичное чередование, неожиданность эмоциональных переключений создают ощущение кинематографичности, сценичности. С другой стороны, изначальному радикализму взглядов Мосолова на музыкальное искусство необходима была именно театральная сфера как наиболее перспективная для развития авангардистских идей.

Ко второй половине 20-х — началу 30-х годов относится целый ряд сочинений, написанных Мосоловым для театра: опе-

ры «Герой» и «Плотина», балет «Сталь», IV действие коллективного балета «Четыре Москвы», музыка к спектаклю «Рельсы гудят», музыка к празднику, посвященному закрытию Первого Всесоюзного слета пионерских организаций, оркестровая редакция «Корневильских колоколов» Планкета. Интерес к театральным жанрам в это время заметно преобладает над инструментальными и вокальными. Впрочем, и в последних влияние театра сказывается самым непосредственным образом. В вокальной музыке Мосолов, по существу, создает новый жанр, предназначенный не столько для пения, сколько для сценического обыгрывания: «Четыре газетных объявления» и «Три детские сценки». Первый и Второй фортепианные концерты, Квартет, Три пьески и два танца для фортепиано, «Туркменские ночи» для фортепиано изобилуют жанровыми, звукоизобразительными зарисовками, танцевальными ритмами и т. п. (например, в Вариациях Первого концерта, по наблюдению Беляева и Барсовой, тематизм вообще портретизируется, поскольку Мосолов пытается пародировать стили современников). Камерно-вокальная и инструментальная музыка становится, таким образом, «лабораторией», в которой шлифуются, вытачиваются приемы, переходящие затем в театральные формы.

Именно в театральной сфере Мосолов достигает самых значительных творческих результатов, с одной стороны, воплотив в своих произведениях наиболее характерные тенденции современного театра и эстетические принципы праздничных действ, а с другой — расширив жанровый и сюжетный спектр собственно музыкально-театрального репертуара.

Обратим внимание на фабульную и сюжетную канву сценических произведений композитора[1]. «Сталь», «Четыре Москвы», «Плотина» содержат характерную для массовых действ, а также революционного театра двухполюсную и трехвременную схемы, формирующие праздничную концепцию спектакля. Прошлое в коллективном балете «Четыре Москвы» — это персонажи первых двух актов (I акт — 1568 год, Москва Ивана Грозного, работу над музыкой вел Половинкин; II акт — 1818 год, танец крепостных балерин, музыка А. Александрова), в балете «Сталь» —

[1] Изложение либретто см. в Приложениях.

это «властители мира» во 2-й и 3-й картинах II действия, в «Плотине» — кулак Пущин, Секлетея, Иван, кликуши Фефела и Ненела, инок Гавриил. Настоящее — это революционеры, рабочие, большевики (в III акте балета «Четыре Москвы» — 1919 год, субботник; музыку к этому акту должен был писать Шостакович; в «Стали» — сцена забастовки, вождь забастовщиков, революционное восстание в финале II и в III действии; в «Плотине» — Шаров, Щур, Бура, Тюха и др.). Наконец, будущее — это проекция, возникающая вследствие борьбы прошлого и настоящего и победы последнего. Будущее не имеет определенных, законченных очертаний, является по существу обобщенным символом социальной справедливости. Но вместе с тем будущее воплощается и в конкретные музыкальные образы. Например, его элементы проявляются в качестве звукоизобразительного ряда, создающего совершенный, надындивидуальный образ — машину, производство («Завод», «Плотина», IV акт балета «Четыре Москвы» — 2117 год)[1]. С другой стороны, будущее ассоциируется с новым поколением руководителей, их самоотверженным и героическим трудом («Плотина» — образ Гарда). Схема прошлого-настоящего-будущего и уничтожение настоящим прошлого, по существу, не нуждалась ни в психологической прорисовке персонажей, ни в обосновании правомерности социального нигилизма, так как опиралась, как уже подчеркивалось, на народные представления о справедливости, добре и зле, а также на априорную революционную необходимость даже самого крайнего социального нигилизма.

Отсюда — известный схематизм либретто и сценариев, с которыми работал Мосолов, должен расцениваться не как недостаток, а как примета времени, как существенный компонент сложившейся в 20-е годы театральной традиции антиромантической и антипсихологической трактовки темы современности, универсального, надындивидуального взгляда на исторические события. В контексте этой традиции становится понятной и фор-

---

[1] Есть основания предполагать, что музыка к последнему акту коллективного балета была написана именно в урбанистическом ключе; по предположению Барсовой, этот материал был затем использован Мосоловым для оформления пионерского праздника (20). О характере же музыки к этому празднику сохранились воспоминания современников (162).

ма музыкально-интонационной и драматургической характеристики каждой из трех образных сфер.

Прошлое предстает в гротескно-уродливом плане, настоящее воссоздается в героико-романтическом духе, но с обязательным использованием интонационной «реальности» (обращение к бытовым жанрам, цитированию революционных песен тех лет). Будущее — во-первых, как обозначенный выше звукоизобразительный урбанистический ряд (машинность, механистичность). Во-вторых, как изображение нового поколения вождей, не имеющих, правда, в «Плотине» еще своей интонационной канвы: их роли играют драматические актеры (здесь устремленность в будущее определяется текстом, который отражает бескомпромиссность и железную волю этих персонажей; большое значение в их характеристике имеют лозунговые, плакатные приемы, спектакль на определенное время приобретает черты митинга). О музыкальной драматургии балета «Сталь» можно судить лишь по сценарию и единственному сохранившемуся эпизоду — «Завод». Впрочем, не исключено, что образные сферы балета «Сталь» трактовались Мосоловым в аналогичном ключе. Тем более что советская балетная музыка к моменту написания Мосоловым своего произведения уже имела опыт интонационной характеристики праздничной схемы. «Синтетическая поэма в двух процессах с прологом и эпилогом» «Красный вихрь» Дешевова (1924) и его же балет «Джебелла» (1926), по существу, оказываются в той же системе поиска интонационных характеристикпрошлого-настоящего-будущего, что и театральные опусы Мосолова[1], может быть, только с той разницей, что урбанистическая производственная концепция у Дешевова не является здесь олицетворением будущего (ее элементы будут включены позже в оперу «Лед и сталь» — 1930, в которой многое окажется созвучным эстетике «Плотины»: например, вступление ко II акту — «Металлический завод в действии», своего рода экспозиция образов нового и будущего мира; плакатный, обобщенный образ партийного руководителя Герца перекликается с Гардом Мосолова и т. д.).

[1] Во втором процессе «Красного вихря» используется знаменитое «Яблочко», в «Джебелле» интонационной основой образов советских моряков становится песня «Ты, моряк, красивый сам собою».

Опера «Герой», казалось бы, стоит особняком в театральном творчестве Мосолова. Она не связана ни с производственной концепцией, ни с праздничной социальной утопией «Стали», «Плотины» и других сочинений. К ней ближе всего по духу вокальные сценки. Но «Четыре газетных объявления» все же ориентированы на создание социальных масок, гротескных образов «настоящего из прошлого» (И. Барсова). «Детские сценки» — лишь происшествия, комические ситуации, обэриутские «случаи». «Герой» же, продолжая гротескную линию этих сценок и вообще гротескной образности творчества Мосолова (сонат, Первого фортепианного концерта), открывает совершенно новую страницу и в творчестве самого композитора, и в советском музыкальном театре в целом. Безусловно, эта одноактная опера впитала в себя традиции европейской комической оперы, театра и сатирической прозы Козьмы Пруткова, русского водевиля (что подчеркивает Барсова). Мосолову, очевидно, было известно об операх-минутках Мийо, «Мавре» Стравинского, возможно, композитор был знаком с постановками опер Кшенека в Ленинграде и «Любви к трем апельсинам» Прокофьева. Но опера Мосолова не повторяет ни один из перечисленных жанровых прототипов. Абсурдность, немотивированность ситуаций, возникающих по ходу действия оперы, формируют, прежде всего, трагифарсовую ирреальную коллизию, которая при всем комизме положений создает далеко не комический эффект. Устанавливая аналогии с творчеством современников, лишь «Нос» Шостаковича можно сопоставить с оперой Мосолова. Очевидно, поиск жанровых истоков этого сочинения, равно как и гениального произведения Шостаковича, следует искать в ином круге явлений: и не в литературе, не в музыкальном театре, а опять же — в театре драматическом и, прежде всего, экспериментальном.

Обратимся к некоторым параллелям между театральными сочинениями Мосолова и режиссерскими новациями Мейерхольда. Как известно, режиссерская мысль Мейерхольда в 20-е — начале 30-х годов развивалась по следующему сценарию: «Театральный Октябрь» («Зори», революционная буффонада второй редакции «Мистерии-буфф»), использование принципов конструктивизма и биомеханики в комедиях «Великодушный рогоносец» и «Смерть Тарелкина», агитационные спектакли «Земля ды-

бом» и «Д.Е.», театр социальной маски («Лес» и «Мандат»), комедия, трактованная как трагедия («Ревизор»), новая сатирическая комедия («Клоп» и «Баня»), современный трагедийный спектакль («Командарм 2», «Список благодеяний»). Прямолинейность разделения на «чистых» и «нечистых», прошлого и настоящего в «Мистерии-буфф», «Лесе», агитационных спектаклях, включение митинговых плакатных приемов оказываются весьма созвучными театральному творчеству Мосолова, связанному с современной социальной тематикой. «Противопоставление двух лагерей... — пишет К. Рудницкий, — обусловило первый из важнейших принципов структуры "Леса" — принцип социальной маски. Элементарная, агиткой продиктованная схема утрировала образы персонажей, отрывая их от привычной сценической традиции. Менялась — невероятно укорачиваясь — дистанция между зрителями и персонажами. Всякое ощущение историзма, отдаленности времени действия комедии от времени, когда она разыгрывалась, отметалась. Прошлое вдвигалось в настоящее. <...> История вступала в игру с современностью. Современность принимала эту игру и — в ней побеждала. Социальные маски определяли законы и природу игры. Комедия масок возникла на площади. <...> Площадная игра отнимала у актера выразительные возможности мимики, но усиливала значение выразительности тела и голоса. Тут — одна из причин, заставлявших все личное, особенное, своеобразное убирать, а все типическое подчеркивать, выпячивая главное и упрощая тип до однозначности маски» (135, *295*). Одновременно «будущее рисовалось» Мейерхольду «научно организованным, разумным, упорядоченным, впереди виделось общество, которое всех материально обеспечит и всех уравняет» (там же, *384*). Взаимосвязь революционной утопии и сатирического гротеска в совокупности с антипсихологической, надындивидуальной трактовкой образов здесь несомненны и составляют сущность революционного экспериментального театра (что и отражается в «производственных» сюжетах Мосолова, в его вокальных сценках).

Опера «Герой» попадает в спектр творческих идей Мейерхольда, не связанных с революционно-сатирической проблематикой. Мейерхольд на определенном этапе творчества пытается сформулировать концепцию новой трагедии — не психологической,

а общечеловеческой и общенациональной. Эта трагедия, как и прежде, подается посредством масок, но трагическое возникает в виде абсурдного противоречия между человеческим ничтожеством и выполняемой им социальной функцией. Так появляется постановка «Ревизора». Трагедия здесь разворачивается как фарс, фантасмагория, кошмарный сон. Конечно, на пути к «Ревизору» Мейерхольд опробует многие приемы фарсовых ситуаций и в «Великодушном рогоносце», и в «Смерти Тарелкина», и в «Мандате», но лишь в «Ревизоре» он заявит о том, что «следует избегать всего комедийного» и «держать курс на трагедию...» (там же, *336*). «Мейерхольд стремился максимально раздвинуть пределы спектакля, чтобы "Ревизор" разыгрывался как бы на фоне "Мертвых душ" и прозвучал сценической поэмой о России» (там же, *335*). Гоголевское мироощущение, распознание великим сатириком проблемы самозванства как типического общечеловеческого и общенационального символа, наконец, самостоятельное прочтение «Ревизора» Мейерхольдом — все это, безусловно, оказало сильнейшее влияние на оперу Мосолова. Невинный скетч, абсурдный водевиль был обрамлен «черным кружевом» экспрессионистских, кричащих интонаций. Серьезность и драматизм музыкального языка существовали вне реального действия и комических несуразностей. Комедийное, гротескное начало было заложено в либретто, а музыка «держала курс на трагедию». Не в этом ли ключе развивалась и мысль Шостаковича? Ведь «Нос» тоже стал комедией в духе трагедии, но, конечно, выполненной с бо̀льшим блеском, нежели «Герой» (обращает на себя внимание факт работы Шостаковича в театре Мейерхольда как раз в год окончания своей оперы).

Как видно, русский театральный Авангард в процессе своего развития постепенно формировал новый облик трагедии — трагедии всечеловеческой, опирающейся, однако, на глубокие национальные корни. Трагическое воплощалось в ином жанровом ракурсе, нежели на Западе, где всечеловеческому обобщению способствовали, в первую очередь, библейские или античные сюжеты («Царь Эдип» Стравинского, «Давид» Онеггера и т. п.). Осмысление проблем бытийного плана в советском искусстве 20-х — начала 30-х часто отталкивалось от реалистических, сатирических традиций Пушкина и Гоголя, у которых сатира,

гротеск, ирреальность являлись не только средством обличения социального зла, но и способствовали обобщенному показу национального и всечеловеческого. Именно в этом направлении представляется возможным определить суть как собственно социальной сатиры (Зощенко, Ильф и Петров, Эрдман, Маяковский), так и художественных произведений несатирического характера (Булгаков, Шостакович, Мосолов). Дальнейшее развитие этой трагикомедийной линии было прервано в связи с политическими обстоятельствами. Выдающиеся художественные творения, которые не соответствовали официальной идеологии, в данном случае трактовались властью как идейные просчеты, и — хуже — как контрреволюция. Впрочем, некоторые результаты авангарда таковыми и являлись. Поиск трагического, созвучного гоголевскому мировосприятию, неизбежно выходил за рамки революционной однозначности. Это несоответствие ощутили и Мейерхольд, и Маяковский, и Шостакович, и Мосолов, и Олеша, и обэриуты.

Параллели с театральными новациями Мейерхольда, конечно, можно было бы продолжить. Однако проблематика музыкального наследия Мосолова не исчерпывается влиянием театра Мейерхольда.

«Театрализация жизневосприятия» и тесно связанная с ней футурологическая концепция приобретают у Мосолова специфические формы, в общих чертах совпадая с праздничными представлениями о мире будущего лефовцев, «производственников» и конструктивистов. Соответственно, и будущее предстает в произведениях Мосолова символом технического совершенства. Одновременно в театральном творчестве композитора идеальный миф, созданный футуристами и супрематистами, революционным авангардом эпохи Гражданской войны, под влиянием новых исторических условий и новой «производственной» эстетики насыщается реалиями современности. Художественным и духовным идеалом времени постепенно становится город будущего с развитой промышленностью и упорядоченной жизнью, которая основана на абсолютном подчинении каждого индивидуума глобальным задачам коммунистического строительства. Будущее впервые получает художественное воплощение не только в качестве проекции, возникающей в результате борьбы

прошлого и настоящего, но и в качестве *символа*, причем не онтологического, а прежде всего социально-политического порядка. Здесь композитор попадает в поле притяжения наиболее актуальной в те годы проблематики: формирования позитивного *идеала эпохи*. Мосолову, без сомнения, были прекрасно известны производственные утилитарные доктрины ИНХУКа[1] и ВХУТЕМАСа[2] манифесты ЛЦК[3], принципы ЛЕФа (объединившего революционно настроенных футуристов и конструктивистов), идеи создателей многочисленных «производственных» спектаклей. Вторая половина 20-х — начало 30-х годов примечательны обилием художественных произведений, в которых «производственная» тема играет первостепенную роль. Непосредственно или косвенно пересекаясь с героико-революционными сюжетами, эстетикой агитационного театра, сатирическими памфлетами и т. п., урбанистическая и футурологическая образность (в различных своих воплощениях — рабочий класс, техническая интеллигенция, коммунисты, комсомольцы, пионеры, само место действия: стройка, завод и т. п.) все активнее выступала в качестве идеала времени и, безусловно, цели, вокруг которой вращались события. Зритель, слушатель, читатель становились свидетелями будущего, ибо оно разворачивалось одновременно с прошлым и настоящим. Иначе говоря, на этом этапе русский авангард окончательно достигает трехвременного синтеза, к которому стремился все предыдущие годы. Эстетическая схема венчается недостающей конструкцией — *общезначимым* эстетическим идеалом, обладающим и универсальным смыслом, и формами конкретного стилевого воплощения[4].

Таким образом, «театрализация жизневосприятия», обусловленная всем спектром социально-политических мотивов и получившая свое художественное воплощение в творчестве крупней-

---

[1] ИНХУК — Институт художественной культуры.

[2] ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские.

[3] ЛЦК — Литературный Центр Конструктивистов.

[4] Следует подчеркнуть, что композиторы авангардистского направления наиболее активно работают в те годы в «производственном» театре, испытывая самое непосредственное воздействие «производственных» и революционно-футурологических идей. Шостакович пишет музыку к спектаклям Ленинградского театра рабочей молодежи «Выстрел» (1929), «Целина» (1929), «Правь, Британия» (1931), театра Мейер-

ших представителей едва ли не всех авангардистских направлений, оказала мощное воздействие на становление и развитие творчества Мосолова. Праздничная революционная утопия как важнейший компонент этой театрализации определила специфику эстетики и стиля композитора: тематику, эстетический идеал, обращение к двухполюсной и трехвременной драматургическим схемам. Собственно театральность, вобравшая в себя широчайший круг тенденций — черты праздничных действ, агитационного, экспериментального, «производственного», народного театров, — способствовала не только созданию индивидуального языка Мосолова, но и формированию индивидуальной системы использования музыкально-драматургических приемов.

хольда («Клоп» — 1929); Дешевов руководит музыкальной частью Ленинградского ТРАМа; в 1926 году появляется его музыка к пьесам «Рельсы», затем — «Рост» для БДТ; Попов в 1930 году создает музыку к спектаклям «Нефть» (Александринский театр), «Прими бой!» (ТРАМ), в 1931 — «Класс» (Красный театр); в 1925 — в Александринском театре Таировым осуществляется постановка пьесы-памфлета («политического ревю») «Кукироль» с музыкой Половинкина (который с 1924 по 1926 годы являлся заведующим музыкальной частью этого театра); Мосолов сотрудничает со Вторым Белорусским государственным драматическим театром (пьеса В. Киршона «Рельсы гудят» — 1928) и т. д. Основной результат работы этих композиторов в драматических театрах как раз и заключался, с одной стороны, в формировании нового эстетического идеала, с другой — в кристаллизации нового музыкального языка, в котором воздействие театральных принципов сказывалось в полной мере. В этой связи мнение А. Богдановой о влиянии театральных жанров на творчество Шостаковича вполне применимо ко всем вышеперечисленным композиторам: «Работая в драматическом театре, композитор практически осваивает его законы. Музыке это дает очень многое: создаются предпосылки для овладения оперным речитативом; "крупный штрих" занимает все большее место; усиливаются изобразительные функции музыки; появляется определенная точка зрения на сложившиеся музыкальные жанры, прежде всего бытовые. <...> Усвоение молодым композитором "низших" (но и самых массовых!) пластов музыкального языка привело впоследствии к ассимиляции этих выразительных средств на основе более высоких эстетических критериев» (32, *9*).

3. Противостояние «левых» и «умеренных» в музыкальном искусстве 20-х годов

Не будет преувеличением утверждать, что под знаком праздничной утопии и «театрализации жизневосприятия» происходили зарождение и кристаллизация новых авангардистских направлений. Конечно же, этот процесс сопровождался борьбой как с оппонентами, принадлежавшими к академическому или модернистскому лагерям, к новому культурно-историческому феномену — «пролетарскому искусству», так и внутри «левого» движения.

Рубеж 10–20-х годов — это начало разрыва поколения революционного авангарда с эстетикой своих предшественников. Завершение «герметического» периода обозначилось практически во всех видах искусства (хотя окончательное преодоление догматов раннего авангарда осуществилось только в середине 20-х годов). В процессе этого разделения революционные театр и литература оказались, по существу, «в авангарде авангарда». Экспериментальный театр — в силу уже обозначенной выше установки на освоение опыта народного театра, агитационного театра, массовых революционных праздников. Литература — благодаря политической позиции литературного футуризма (Маяковский, Крученых, Каменский, Асеев, Хлебников, Бурлюк), конструктивизма (Сельвинский, Инбер, Луговской, Багрицкий), в целом, революционной настроенностью писателей-новаторов, в творчестве которых наметилось сближение принципов реалистического психологизма и формальных приемов, выработанных предыдущим поколением литературного авангарда (имажинисты — Есенин, Мариенгоф, Шершеневич, Ивнев; «Серапионовы братья» — Замятин, Вс. Иванов, Федин; писатели, стоявшие вне объединений, — Пильняк, Пастернак, Платонов и др.). Писатели и поэты определили на данном этапе не только новые формальные задачи, но и способы их общезначимого, агитационного, демократичного воплощения. Соответственно, молодой революционный авангард видел в творчестве этих авторов не только школу мастерства, но и неразрушенную, эволюционирующую систему связей, например, в аспекте постепенной трансформации футурологической утопии в утопию празднично-революционную.

Таким образом, театральный и литературный авангард в эти годы задавал тон в части переосмысления эстетических принципов (в сторону «синтетизма», плюрализма, демократичности) и, несмотря на внутренние дискуссии, развивался целенаправленно, опираясь на традиции предшествующего периода (тем более что во главе движения встали именно родоначальники авангарда — Маяковский и Мейерхольд).

Более серьезная ситуация сложилась в сфере изобразительного искусства, где наметился раскол между мэтрами авангарда, тяготевшими к метафизическим, внеконтекстно-универсальным концепциям, и молодежью, исповедующей новые принципы, которые определялись ультрареволюционными задачами. Достаточно указать на непримиримость позиции молодого отряда художников в ИНХУКе, проголосовавших в 1921 году за резолюцию Осипа Брика против чистых форм в искусстве, да, по существу, и самого искусства. Наметившись буквально в первые послереволюционные годы, эта позиция либо заставила искать иных форм существования концепции супрематизма (в рамках УНОВИСа[1]), либо явилась одной из причин эмиграции таких крупных художников и теоретиков авангарда, как Кандинский, Габо и Певзнер (в том же 1921 году).

В результате часть художественного авангарда (например, конструктивистская группировка ИНХУКа, преподаватели и студенты ВХУТЕМАСа) стала экспериментировать не в области чистых форм, а в области их функционально-прикладного назначения, что подготовило модуляцию «беспредметничества» в сферу собственно функциональности, «производственничества». Эта утилитарная трактовка художественных задач, в то же время, была созвучна ведущему мотиву столь значимых в 20-е годы производственного искусства и конструктивизма — «деловому», внехудожественному отношению к материалу. Главной целью провозглашалась социальная интеграция искусства. Однако нетрудно заметить, что даже в рамках «герметической» концепции художников-конструктивистов просвечивает все та же праздничная революционная мифология, сближающая

---

[1] УНОВИС — Утвердители нового искусства.

искусство и жизнь, хотя бы и максималистским способом (отказ от искусства во имя социально значимой идеи).

В дальнейшем категоричности позиций последователей как «герметических» систем 10-х годов (Малевич, УНОВИС), так и их непримиримых оппонентов (в лице Родченко и других конструктивистов) была противопоставлена более подвижная, плюралистическая концепция художников, объединившихся в ОСТ (1925), МАИ (школа Филонова — 1925), «Четыре искусства» (Петров-Водкин, Сарьян, Мухина, Митурич, Фаворский)[1]. В конечном счете к середине 20-х годов вопрос преодоления цеховой замкнутости рассматривался не только с позиции пересмотра «герметических» концепций. Речь шла об их размыкании посредством совмещения принципов языковой новизны с традиционными принципами жанро- и формообразования при очевидной нацеленности на широкое общественное воздействие.

Музыкальный авангард столкнулся на этом рубеже, возможно, с наибольшими сложностями. Ситуация начала 20-х годов складывалась для него весьма драматично. Революционный композиторский авангард в начале 20-х начинал свой путь практически с нуля, испытывая непонимание и сильное давление с самых разных сторон: весьма непримиримое — со стороны академических кругов, составлявших по-прежнему костяк музыкального образования в России[2], со стороны адептов «пролетарской культуры» (чего хотя бы стоили вопросы, касавшиеся исключения из Московской и Ленинградской консерваторий Мосолова, Попова и других студентов по социальному признаку), более сглаженное — со стороны авангардистов первой волны

---

[1] Хотя следует отметить, что в Петрограде параллельно с московскими ИНХУКом, ВХУТЕМАСом и витебским УНОВИСом уже в начале 20-х годов разворачивалась педагогическая и творческая деятельность Матюшина в системе «ЗОР-ВЕД». В Петрограде и в Москве продолжали работать художники, принадлежавшие в прошлом к «Бубновому валету», чьи взгляды на искусство не отличались ни цеховой категоричностью, ни идеологической предвзятостью.

[2] Достаточно указать на острый конфликт между Лурье — в первые послереволюционные годы председателя Музо Наркомпроса — и консерваторской профессурой, весьма натянутые отношения Глазунова, «корсаковцев» и Асафьева, Щербачева как в консерватории, так и в ЛАСМе в 20-е годы (58, *199–201*).

и умеренно-модернистской школы. Впрочем, роль последней в истории развития музыкального авангарда нуждается в некоторых комментариях. Во-первых, творчество композиторов модернистского направления и собственно авангардистов долгое время рассматривалось в рамках «современнического» движения, а во-вторых, эта группа композиторов немало сделала в области перестройки профессионального образования молодой республики, развития концертной, научной деятельности и, наконец, пропаганды «новой музыки» (являясь сотрудниками ГАХНа, РИИИ, членами АСМа, ЛАСМа и т. п.). В этих пунктах, вне всякого сомнения, возникают точки соприкосновения музыкального модернизма и авангарда.

Однако при всем плюрализме, гибкости и широте взглядов Глиэра, Мясковского, Василенко, Штейнберга и др., несмотря на их желание идти в ногу со временем, момент «охранительности» в эстетических воззрениях, касающихся традиций прошлого (даже у Щербачева, воспитавшего целую плеяду композиторов — приверженцев «левого» искусства), все же существовал. Жанровые приоритеты, принципы формообразования, приемы изложения и развития материала, характеризующие их музыку и, шире, творческий метод, во многом относились к ушедшему веку. Но именно они (эти композиторы) задавали тон в Петроградской и Московской консерваториях, на примере именно их музыки, а также музыки, близкой им по духу, преимущественно и воспитывались в 20-е годы Шостакович, Мосолов, Половинкин, Попов и др.

Наконец, наиболее существенным в ракурсе поставленной проблемы является то, что молодой композиторский авангард в модернистской и академической школах не находил адекватных способов выражения праздничной утопии. Аналитическая школа русского музыкального авангарда, предполагавшая компромиссы с модернистской культурой, также не могла служить опорой для композиторов революционного поколения. К тому же, как отмечалось выше, художники модернистского и реалистического направлений чаще тяготели к трагическому освещению революционных событий, что во многом противоречило мировосприятию молодежи. Не могли удовлетворить новый авангард и узость, догматизм, а иногда и низкий профессиональный уровень идеологов пролетарского искусства.

Композиторам-авангардистам 20-х годов, для того чтобы порвать с канонами модернизма, впрочем, как и авангардистского «герметизма», по существу, пришлось пройти тот же путь, что и Стравинскому, Рославцу, Прокофьеву, Лурье. Иными словами, музыкальный авангард 20-х на начальном этапе отталкивался не столько от школы авангарда (как это было в театральном искусстве, литературе и отчасти в живописи), сколько от очередного противопоставления себя академической, позднеромантической и модернистской эстетике. Вот почему лишь в середине 20-х появляются музыкальные сочинения, которые в полной мере отражают эстетику новую. И вот почему эти сочинения в большей степени оказываются пронизаны театральностью. Театральность, наконец, для композиторов-авангардистов становится и формой выражения эстетических критериев эпохи, и способом борьбы с традициями прошлого.

Театральная, урбанистическая и, в конечном счете, авангардистская ориентированность творчества композиторов молодого поколения, в том числе и Мосолова, весьма остро ставит проблему взаимоотношений «левого» и «умеренного» направлений «новой музыки», а если шире, касается того аспекта музыкально-общественной жизни 20-х годов, который определяется различием позиций ленинградского и московского авангарда, спецификой московской и петербургской композиторских школ, представлявших в эти годы, с одной стороны, модернистскую ветвь русской музыкальной культуры (школа Мясковского) и традиций авангарда аналитического периода (Рославец), а с другой — новый авангард с ярко выраженной неоклассицистской, западнической ориентацией. Данная оппозиция тем более любопытна, что творчество Мосолова, впитавшее в себя наиболее жизнеспособные тенденции обеих школ, в результате демонстрирует универсальное и, в контексте культуры эпохи, феноменальное свойство: синтезирование эстетических полюсов, систем, методов и т. п.

«Русская европейскость» *петербургской школы* обусловила некое «западническое» качество петроградского, а затем

ленинградского музыкального авангарда. Как известно, во главе ленинградской школы встали художники, творчество которых развивалось в рамках академической («корсаковской») и модернистской школ (влияние Лядова, Черепнина), но чьи взгляды на современное искусство и методы педагогики отличались достаточным радикализмом. Это, в первую очередь, Б. Асафьев, просветительская, пропагандистская и преподавательская деятельность которого оказалась едва ли не направляющей в процессе формирования вкусов композиторов и музыковедов молодого поколения, и В. Щербачев — глава целой школы, в которой «вольнодумство» авангарда обретало конкретные музыкальные очертания.

Б. Асафьеву ленинградский авангард был обязан культивированием, пропагандой произведений и эстетики Стравинского, Прокофьева, новой французской школы, Хиндемита и др. Курс на «новую музыку» был определен им, с одной стороны, как освоение новой динамики жизни, как интерес к различным бытовым пластам современности, как неожиданное и свободное их соединение, а с другой — как простота и ясность выразительных средств, экономность, строгость формы, антиромантизм. Вспоминая Ленинград 20-х годов и оценивая роль Асафьева в культурной жизни города, М. Друскин писал: «...в то далекое время более привлекали не изыск, не романтические томления, не истерические взлеты, не омраченные страданием душевные исповеди, а жизненно-полнокровная сила, динамичный напор, энергия, душевное здоровье. И потому в памяти рельефнее запечатлелся не "Воццек", как ни потряс тогда этот великолепный во всех отношениях спектакль, а "Любовь к трем апельсинам"... не Малер... а тот же Прокофьев с Третьим фортепианным концертом или "Шутом", Стравинский с "Петрушкой", "Весной священной", "Байкой", "Свадебкой", "Пульчинеллой" и т. п. (В отраженном свете Стравинского особенно привлекательными казались композиторы французской "Шестерки", а также итальянцы Казелла, Риети и др.). Вообще, как мне представляется, испытывалось тяготение к неоклассицизму... нежели к экспрессионизму» (58, *216–217*). Иной точки зрения придерживается М. Тараканов: «Русскому музыкальному авангарду более близкими оказались прозрения позднего Скрябина, нежели вещественная материальность Прокофьева и Стравинского» (149, *187*).

Возможно, мнение Тараканова справедливо лишь в отношении аналитической школы авангарда, а если точнее, то — московской.

В. Щербачев, как пишет М. Друскин, «для молодых композиторов Ленинграда двадцатых годов был тем, кем являлся для музыкальной Москвы Н. Я. Мясковский» (58, *214*). Его личность, авторитет блестящего педагога и композитора привлекали к себе наиболее одаренную творческую молодежь. Несмотря на устойчивость собственных музыкальных вкусов («скрябинианство» Первой симфонии, экспрессивность, самоуглубленность, тяготение к символистской поэтике и едва ли не к символистской трактовке синтеза искусств в «Нонете», во Второй симфонии), Щербачев объединил вокруг себя целый ряд композиторов, в творчестве которых в 20-е годы отражаются иные, характерные для петербургских авангардистов 10-х (прежде всего Стравинского, Прокофьева, отчасти Лурье) и современного западного авангарда, тенденции. Это — стремление к универсальности (в выборе универсальных жанровых и стилевых моделей — ранний классицизм, барокко, национальный фольклор), ясность формы, простота фактуры, энергичность, мускульность, урбанистические мотивы и т. п. «Щербачевцы» Тюлин, Рязанов, Кушнарев, Попов развивали, в первую очередь, те принципы, которые обнаруживали непосредственную связь с эстетикой Стравинского, Прокофьева, Матюшина, Кульбина, Лурье в аспектах и стиля (стилевой плюрализм; театральность; при опоре на национальную традицию — открытость новым веяниям европейского искусства), и антиакадемического экспериментирования. В орбиту идей, претворяемых в жизнь необыкновенной энергией Асафьева и целенаправленной педагогической работой Щербачева, в свою очередь, вовлекаются и другие композиторы: как более старшего поколения (Дешевов, москвич Половинкин, работавший в Ленинграде и, несомненно, испытавший на себе определенное воздействие традиций северной столицы), так и молодого: Шиллингер, Шостакович[1].

[1] Последний, как известно, находился на расстоянии и от «щербачевцев», и от Асафьева, выступая преимущественно в Кружке композиторов и на концертах ЛАСМа. Однако общность в поиске новых выразительных средств и жанровых ориентиров позволяют говорить о несомненном влиянии на Шостаковича ленинградского музыкального авангарда именно в лице «щербачевцев».

Московские композиторы отличались большей приверженностью к «почвеннической» традиции, к канонам последователей Чайковского и «танеевской» школы. Как известно, они тяготели преимущественно к инструментальным формам в отличие от ярко театральной ориентации «корсаковского» направления в Петербурге. Рахманинов, Метнер и Скрябин, противопоставив в свое время академической традиции модернистские и символистские эстетические принципы, на новом витке музыкальной истории лишь развили эту инструментальную традицию. В результате взаимодействия стиль крупнейших композитров-модернистов рубежа веков оказал прямое влияние на формирование новой московской школы (Мясковский, Сабанеев, Глиэр, Крейн, Фейнберг, Александров), в которой становящиеся критерии новой музыкальной культуры впитали в себя и академические, и скрябинско-рахманиновские традиции. Радикалистские намерения, связанные с созданием образа музыкальной культуры XX века, попадали в прямую зависимость от весьма умеренной позиции перечисленных московских композиторов по отношению к искусству прошлого, от их не революционных, а скорее эволюционных воззрений на характер развития музыкальной культуры. Не исключено, что в силу именно этого обстоятельства противостояние академистов и модернистов в Москве не выражалось на рубеже 10–20-х в форме явного конфликта, как в Петрограде, и московский АСМ сконцентрировал в своих рядах и академистов, и модернистов, и авангардистов-«аналитиков». Музыка последних, в свою очередь, некоторое время несла на себе отпечаток романтических языковых и драматургических стереотипов, отличаясь, может быть, лишь большей ритмической и гармонической остротой: Рославец, Авраамов, молодые Мосолов, Половинкин. Не случайно о «Происшествиях» для фортепиано Половинкина один из современников писал: «Хотелось бы сравнить автора с Шопеном или Рахманиновым...» (130, *148*). Таким образом, компромиссные, эволюционные моменты характеризовали взаимоотношения между старой и новой школами в Москве в большей степени, нежели революционно-разъединяющие — в Петрограде–Ленинграде. А ведь на первых порах именно революционно-разъединяющий аспект служил реальной концентрации «левых» устремлений. Ленинградский авангард

представал в виде сформировавшейся творческой силы, отграничившей себя как от пролетарских группировок, так и от компромиссной позиции московских модернистов.

Это взаимное отличие, выражающееся, с одной стороны, в эволюционности (Москва), а с другой — в революционности (Петроград-Ленинград), во многом определило и картину музыкально-общественной жизни, да и специфику творческих результатов композиторов Москвы и Ленинграда.

В Москве увлечение «скрябинизмом», преломление рахманиновско-метнеровских влияний в конце 10-х и в 20-е годы сказывается в гораздо большей степени, нежели в Петрограде. Наоборот, в те же годы воздействие музыки и взглядов Стравинского и Прокофьева отчетливее обозначается именно в Петрограде-Ленинграде. Эти тенденции отражаются не только в стилистике, но и в выборе жанровых приоритетов. Московские композиторы обращаются преимущественно к инструментальным романтическим жанрам в их традиционной интерпретации — соната, симфония, программная поэма, вокально-симфоническая поэма, романс и т. п.; ленинградские — больше к сценическим (опера, балет, музыка для театра), либо к таким инструментальным или смешанно-синтетическим жанрам, в которых сильнейшим образом проявляется, во-первых, театрально-сценическое начало, во-вторых, происходит жанровое перевоплощение под воздействием неромантических музыкальных моделей. Эта направленность с особой силой дает о себе знать во второй половине 20-х годов, хотя в это же время влияние творчества Стравинского и Прокофьева, ленинградской школы, а также современной музыки Запада обнаруживается и в Москве (в частности, в творчестве Мосолова и Половинкина).

Примечательным является и разное отношение к языковым новациям. Полюсами притяжения здесь опять-таки оказываются: позднеромантическая традиция для московской школы (философичность, психологизм, самоуглубленность, субъективность переживания) и авангардистская — для ленинградской (десубъективность, универсализм, жизненность, театральность). Даже столь крайние выражения новаторской техники письма, как система Рославца и четвертитоновость, пропагандируемая в Москве в 20-е годы Сабанеевым и Авраамовым, в общих чертах не

противоречили основной направленности «новой музыки» Москвы. В Ленинграде же языковые эксперименты были связаны прежде всего с освоением нероматнических стилевых моделей и современного бытового материала. В этой связи утверждение М. Друскина о преобладании в Ленинграде неоклассицистских влияний приобретает новый смысл, ибо является не просто констатацией факта, а указывает на противостояние ленинградских неоклассицистов, вдохновленных достижениями Стравинского, Прокофьева, Мийо, Казеллы, Хиндемита, московским модернистам, а также «умеренным» авангардистам, которым позднеромантическая экспрессионистская манера была более близкой по духу. Показательно, например, высказывание Мясковского, главы московской школы, о Шенберге в письме Половинкину, относившегося к творчеству Шенберга весьма прохладно (факт любопытный, так как подчеркивает общность антимодернистских настроений композиторской молодежи Москвы и Ленинграда): «Я... убежден в его гениальности и возможности проникновения его последних изделий за пределы не только уха, но и до настоящих центров художественных эмоций» (130, *178*).

В целом же отношение Мясковского к современной западной музыке было по меньшей мере сдержанным. Эта сдержанность, а иногда и непонимание отчасти обусловили репертуарную и издательскую политику московского АСМа в 20-е годы, а также определили позицию окружения Мясковского — коллег и учеников. Антизападнические взгляды Мясковского нашли, например, самое непосредственное отражение в переписке с Прокофьевым. Так, в письме от 16 августа 1925 года читаем: «Очень уж у меня сложилась дурная картина современного европейского творчества. Легковесность и банальность французов и итальянцев (Равель, Казелла, Малипьеро, Мийо, Орик, Ал. Черепнин и другие, даже Онеггер мне кажется больше мастером на малые дела — см. "Давида"), невероятная сухость и грубость немцев (Хиндемит, Каминский, даже Кшенек, хотя у этого есть иногда темперамент) или аморфно-протоплазматическая бескровность лукавомудрствующего Шенберга и его выводка — прямо не знаешь, куда сунуться, а тут еще Стравинский со своей белибердой (не впал ли он в детство?)» (126, *219*). Конечно, взгляды Мясковского со временем менялись (позже, например,

композитор положительно оценивал «Царя Эдипа» Стравинского, творчество Шенберга — об этом см. выше), но эти взгляды никогда не отличались последовательностью, точнее — определялись противоречием, возникающим вследствие устойчивости романтико-модернистского мировоззрения, тяготения к классичности, академичности языка, формы и тем не менее осознанной необходимости перемен.

Подытоживая наблюдения над различием позиций московских и ленинградских представителей «новой музыки», следует в общих чертах рассмотреть динамику музыкально-общественной, концертной и творческой жизни Москвы и Петрограда-Ленинграда в 20-е годы. Длительный информационный вакуум и эмиграция признанных лидеров музыкального авангарда с начала 20-х поставила перед деятелями музыкальной культуры конкретные задачи, касавшиеся, с одной стороны, объединения музыкантов, а с другой — восстановления традиционных связей. «Несмотря на то что блокада, казалось бы, давно уже должна была отойти в область легенд и преданий, мы все еще до странного мало осведомлены о том, что сделано и продолжает делаться в сфере строительства музыкальной жизни на Западе», — сетовал С. Гинзбург в статье о французской «Шестерке» даже в 1926 году (177, *8*). Необходимость преодоления кризиса в области музыкального искусства заставила наиболее крупных его представителей искать пути компромисса с целью консолидации всех сил, представлявших профессиональную культуру. Опасность «провинциализма», ухода России на периферию музыкальной жизни цивилизованного мира, а также реальная угроза со стороны Пролеткульта, затем РАПМа, эстетические программы которых отличались упрощенным, идеологически-предвзятым пониманием задач нового советского искусства, гальванизировали процесс объединения. Это выразилось, например, в создании в 1919 году «разряда истории и теории музыки» при РИИИ в Петрограде (концерты современной музыки достаточно регулярно проводились на заседаниях разряда в период с 1922 по 1925 год), АСМа при РАХН (1923–1924), Кружка новой музыки при 4-м Музыкальном техникуме в Ле-

нинграде (1926), ЛАСМа (1926–1927). Долгое время оценка деятельности этих организаций, а также музыкантов, входивших в состав комиссий и отделов Музо Наркомпроса, ГИМНа[1], ГАХНа в плане исследования проблем современного искусства, распространения новых идей, в частности авангардистских, сводилась либо к просветительско-пропагандистской миссии, либо к «лабораторности»[2]. Если рассматривать внешнюю сторону работы перечисленных ассоциаций и кружков, их просветительская направленность становится очевидной. Организация концертов, конференций, издание журналов, брошюр, статей, посвященных вопросам современной музыки и творчеству современных композиторов, посильное участие в организации творческих командировок и гастролей, встреч с зарубежными музыкантами, издание и распространение новых произведений — все это неотъемлемое содержание деятельности АСМа, ЛАСМа и т. д. Однако если учесть условия, при которых создавались и функционировали эти общества и организации, рамки собственно пропагандистской работы окажутся слишком узкими для определения значения этих объединений в судьбе российской музыкальной культуры. Декларирование и пропаганда новой музыкальной эстетики, ознакомление с достижениями современных отечественных и зарубежных музыкантов были эквивалентны борьбе за сохранение национальной культуры и профессионального искусства в момент острейшего социально-политического кризиса, а также связанного с ним противоборства различных, в том числе весьма крайних, позиций. С другой стороны, и что представляется наиболее важным, широкомасштабная пропагандистская линия позволила в кратчайшие сроки преодолеть культурный разрыв между Россией и Западом, сформировать новое мировоззрение у представителей молодой композиторской школы, столь ярко заявивших о себе во второй половине 20-х (Шостакович, Попов, Мосолов, Половинкин).

---

[1] ГИМН — Государственный институт музыкальной науки.

[2] Причем апологетами пролетарского искусства или социалистического реализма эта миссия трактовалась как пропаганда буржуазных, формалистических течений Запада, а «лабораторность» — как уход от жизненно важных задач.

Вряд ли отсутствие информации о новой музыке Запада способствовало бы столь стремительному развитию дарований композиторской молодежи. В данном случае в истории русской музыки произошло то, что происходило и прежде (например, в 10-е годы) — соприкосновение национальных традиций и «свежего ветра» с Запада стимулировало рождение феномена музыки Советской России, советского музыкального авангарда.

Концерты, организуемые *«разрядом истории и теории музыки» РИИИ*, открыли страницу русского советского музыкального авангарда 20-х годов и на новом этапе продолжили петербургскую традицию «Вечеров Современной музыки» 900-х, с которых, по существу, и началось проникновение авангарда в музыкальную жизнь России. Тогда эти вечера знакомили с музыкой Дебюсси, творчеством Регера, Штрауса, Вольфа, впервые представляли произведения Прокофьева, Стравинского, Шенберга. В период с 1921 по 1925 год на «Музыкальных собраниях» разряда, замкнув «связь времен», прозвучали сочинения нового поколения модернистов и авангардистов: Штейнберга, Щербачева, Асафьева, Богданова-Березовского, Рязанова, Тюлина, Шостаковича. Специальные программы были посвящены творчеству Мясковского, Стравинского, Прокофьева, Шенберга, Шимановского, композиторов «Шестерки». Весной 1924 года инициативная группа разряда (Асафьев, Грубер, Гаук) организовала в Капелле цикл концертов «Новой музыки», в который вошли сочинения Прокофьева, Стравинского, «Шестерки», Бартока, Кодаи, Шрекера, Шенберга, Хиндемита. В связи с деятельностью разряда, и шире — РИИИ, следует отметить и еще одну немаловажную деталь, характеризующую теснейшее взаимодействие петроградских музыкантов с радикальными литературными и художественными кругами. РИИИ был не только очагом «новой музыки» и нетрадиционных взглядов на музыкальное искусство (своего рода оппозицией консерваторскому академизму), но и, по словам М. Друскина, «средоточием новаторской мысли» на «словесном разряде» (Тынянов, Эйхенбаум, Жирмунский, Шкловский, Томашевский), на «театральном» (Гвоздев, Соллертинский, Пиотровский). Рядом с РИИИ (Домом графа Зубова) в доме Мятлевых в 1921 году был открыт Музей художественной культуры, получивший с 1924 года статус Государственного ин-

ститута художественной культуры[1], в котором работали преимущественно представители «левого» искусства: Малевич (директор), Филонов, Пунин, Татлин, Матюшин, Мансуров, Терентьев (так, например, 1923 год был отмечен знаменитой выставкой «Петроградские художники всех направлений»). В конце 1926 года институт был слит с РИИИ. Здесь в качестве сотрудников Отдела теории и истории изобразительного искусства выступали все те же — Малевич, Матюшин, Пунин, а также Суетин, Чашник, Эндер. Вне всякого сомнения, теснейшие контакты художников и ученых-новаторов такого масштаба обеспечивали интенсивное развитие антиакадемических теоретических систем, способствовали воспитанию творческой молодежи в традициях авангарда.

Кружок новой музыки, возглавляемый сперва Асафьевым, а затем Щербачевым, своей концертной деятельностью в 1926 году продолжил линию, начатую в РИИИ. В зале 4-го Музыкального техникума была представлена музыка Шенберга, Веберна, Кшенека, Стравинского, Казеллы, Мийо, Онеггера, Хиндемита, Малипьеро, а также Попова, Дешевова, Половинкина, Рославца, Рязанова, Тюлина, Щербачева и др. В этом же году ЛАСМ дал в Малом зале Филармонии серию концертов, составленных из произведений советских и зарубежных композиторов. 1927 и 1928 годы отличались не менее активной концертной и театральной жизнью. Вызвав значительный общественный резонанс, успех «новой музыки» был несомненным.

В целом же период с 1925 по 1930 год в Ленинграде был отмечен выдающимися музыкальными событиями, заставившими, например, Н. Малкова, на страницах журнала «Новая музыка» в 1927 году писать о том, что именно Ленинград занял место музыкальной столицы СССР (98). Во-первых, ленинградские оперные театры в этот период осуществляют беспрецедентное количество новых постановок. Даже если не принимать во внимание недостаточно удачный опыт с оперой Пащенко «Орлиный бунт», список премьер выглядит внушительно: «Дальний звон» Шрекера, «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает» Кшенека, «Воццек» Берга, «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Красный

[1] ГИНХУК.

вихрь» и «Лед и сталь» Дешевова, «Нос» и «Золотой век» Шостаковича. Сюда же следует отнести и готовившуюся к постановке оперу Мосолова «Плотина». Из крупных концертных премьер следует выделить «Свадебку» и «Весну священную» Стравинского, «Царя Давида» и «Пасифик 231» Онеггера, «Песни Гурре», Пять оркестровых пьес, «Пеллеаса и Мелизанду» Шенберга, оркестровые произведения Хиндемита, Кшенека, Первую, Вторую и Третью симфонии Шостаковича, сюиту из балета «Шут», Первую симфонию и Третий фортепианный концерт Прокофьева, сюиты из балетов Дешевова, Фортепианный концерт и «Завод» Мосолова, «Телескоп» Половинкина, Вторую симфонию Щербачева, Шестую, Седьмую и Восьмую симфонии Мясковского, «Октябрь» Шиллингера и т. д. Многие из названных сочинений были исполнены в Ленинграде впервые либо исполнялись только в Ленинграде.

Наконец, творческие контакты западных музыкантов с Советской Россией начались именно в Ленинграде благодаря связям Асафьева, поддержке ЛАСМ и филармонии. В этот период Ленинград посетили Шрекер, Берг, Мийо, Вьенэр, Хиндемит, Барток и др. В свою очередь, открытость современным новациям, умение впитывать в себя дух всего нового сказались и на творческих результатах ленинградского авангарда, получивших весьма широкое признание на Западе. Мийо под впечатлением от своего пребывания в Ленинграде писал: «Такие критики, как Глебов, пианисты, как Каменский и Друскин, композиторы, как Дешевов, Попов, Рязанов, Тюлин, Шиллингер, и такой дирижер, как Дранишников, говорят о жизнеспособности русской музыки будущего» (58, *196*). Творчество же Дешевова Мийо считал «гениальным, до чрезвычайности оригинальным, абсолютно чуждым академизма» (176, *28*). Прокофьев после своих гастролей в СССР особенно отметил дарования Шостаковича и Попова. В свою очередь, камерная музыка Попова и симфоническая Шостаковича во второй половине 20-х — начале 30-х годов стала широко известна зарубежной публике. Иначе говоря, новая ленинградская школа, сформировавшаяся в начале 20-х годов, во всех своих аспектах — научно-просветительской, концертной работы, музыковедческого, композиторского потенциала — к середине 20-х представляла собой определенное единство,

характеризуемое антиакадемической и антимодернистской настроенностью, ориентированностью на теснейшие контакты с передовой мыслью Европы, непосредственной связанностью с основными тенденциями авангарда в литературе и изобразительном искусстве.

Музыкально-общественная жизнь Москвы в 20-е годы отличалась не меньшей интенсивностью, но развитие собственно авангардистских тенденций — уже подчеркнутой умеренностью. Прежде всего, в концертной политике московского АСМа обращает на себя внимание перенесение акцента с пропаганды «новой музыки» на исполнение произведений представителей московской школы академического или модернистского направления. В отчете за три концертных сезона 1924–1926 годов, опубликованном во временнике Ассоциации «Современная музыка», среди крупных симфонических премьер фигурируют опусы Мясковского, Л. Книппера, Евсеева, Крюкова, Мелких, Гедике, Павлова, Дзегеленка, Александрова, Кастальского (из ленинградцев представлена музыка только Штейнберга и Вейсберг, из композиторов русского зарубежья — Первый фортепианный и скрипичный концерты Прокофьева). Конечно, на музыкальных собраниях АСМа достаточное место занимает камерная музыка зарубежных композиторов (Бартока, Хиндемита, Стравинского, А. Черепнина, Равеля, Шимановского, Казеллы, Сати, «Шестерки»), но ее, в количественном соотношении, все же перевешивает музыка москвичей — Гедике, Шебалина, Евсеева, Ширинского, Катуара, Мясковского, Фейнберга, Александрова, Белого, Дроздова, Шеншина, Крейна, Василенко, Сабанеева и др. Впрочем, звучат на этих вечерах произведения и Мосолова, и Рославца, и Половинкина, и Протопопова.

Вторая половина 20-х годов в Москве отличается усиливающимся влиянием ленинградского музыкального авангарда и европейской школы, а также идей урбанизма и конструктивизма. 1927 год становится фейерверком премьер. Это и авторские концерты Прокофьева (Классическая симфония, сюита из оперы «Любовь к трем апельсинам», Третий фортепианный концерт, камерная музыка), постановка «Любви к трем апельсинам», «Октябрь» Шиллингера (исполненный Персимфансом), «Пролог» Половинкина, сюита из балета «Сталь» Мосолова, Вторая

симфония Шостаковича, кантата «Октябрь» Рославца (IV часть которой — «Экспресс» — так же, как и «Пасифик» Онеггера, и «Рельсы» Дешевова, и «Завод» Мосолова, отражает общее увлечение урбанистической образностью), «Септет» Попова, Концерт для фортепиано с оркестром Хиндемита, «Пульчинелла» Стравинского и т. п. Тот же год был отмечен принятием решения ИОСМ[1] об исполнении Квартета Мосолова на празднествах этого общества во Франкфурте. Таким образом, в музыкальной жизни Москвы и московского АСМа 1927 год обозначил три важных момента: 1) произведения Прокофьева, Стравинского, композиторов европейского авангарда занимают все большее место в концертных программах как произведения, определяющие лицо современной музыкальной культуры; 2) ленинградский авангард все активнее входит в музыкальную жизнь Москвы как явление прогрессивное и неординарное (на прилавках нотных магазинов появляются «Северный альманах» с пьесами Щербачева и «щербачевцев», издания произведений Шостаковича, Дешевова, Попова, а уровень творческих результатов и международный резонанс Попова или Шостаковича значительно превышает результаты их московских коллег, за исключением, может быть, Мясковского); 3) некоторые московские композиторы фактически порывают с установившейся традицией московской школы и обращаются в сторону нового авангарда (еще прежде Половинкин пишет свою «Последнюю сонату», словно подчеркивая преемственность с «Последней картиной» Родченко, бросая тем самым вызов «жанру эпохи» (И. Барсова); отказывается от этого жанра Мосолов и почти полностью переключается в область сценических форм или антиромантически трактованных — инструментальных; Рославец, продолжая эксперименты с «синтетаккордами», начинает работать с бытовыми жанрами и историко-политическими сюжетами — в том же «Октябре»). Конечно, на общем фоне московского АСМа творчество Рославца, Половинкина и Мосолова представляется скорее исключением из общего правила, но именно это исключение в те годы вновь заставило говорить о наличии новой русской школы. С 1927 года Мосолов становится одним из тех композиторов, с чьим именем

[1] ИОСМ — Интернациональное Общество Современной музыки.

связывалось будущее русской музыки; Мосолов — «один из немногих русских, отошедших от Скрябина и ищущих связей с Западом», — отмечал один из зарубежных критиков (2, *47*). В то же время зарубежная пресса так оценивала выступление Фейнберга и предложенную им программу из московских авторов: «западноевропейское влияние в русской современной музыке совершенно незаметно» (159, *14*).

Все вышесказанное подчеркивает также и специфика просветительско-журналистской деятельности московского АСМа на страницах «Современной музыки». Внимание московских критиков акцентируется, с одной стороны, на освещении творчества и произведений московских композиторов (Евсеева, Ширинского, Мелких, Книппера, Александрова, Шеншина, Фейнберга, Оборина, Рославца, Мосолова). С другой — на обосновании самостоятельной линии московской и, шире, русской школы, заключенной, по мнению Беляева, в «инерции, выражающейся в усложнении и углублении жизненных сторон старых традиций» (26, *25*), а с точки зрения Сабанеева — в разработке тотальных методов письма, новой звуковысотности, что в 20-е годы для русского музыкального авангарда являлось уже анахронизмом и реликтом мировоззрения аналитического периода. «Только на почве какой-либо системы, плана, принципа и может развиться вообще что-либо органичное, а тем более настоящее, крепкое, здоровое искусство», — пишет Сабанеев о творчестве Рославца, подчеркивая его связь с методом Скрябина, Шенберга и противопоставляя неоклассицизму или варваризму (91, *35*). Очерки о современной западной музыке являются в основном переводными. Некоторые из них имеют «нужный» для редакторов оттенок: например, в «Конце тональности» П. Писка излагаются универсальные принципы Шенберга и Хауэра (119), в «Модернизме в музыке» А. Казелла выступает против моды на эксперимент, что в контексте эстетики московской школы звучит как борьба за традицию (74). Очерки же о Хиндемите и Казелле, Кшенеке и Берге, Онеггере, Прокофьеве, Щербачеве, даже Мясковском принадлежат не кому иному, как Асафьеву. На общем фоне одностороннего освещения московскими критиками современной музыки лишь некоторые статьи Беляева отличаются попытками осознания глубинных процессов, происходящих

в музыкальном искусстве. Например, в статьях о Мосолове, А. Черепнине, Онеггере, очерке о русской симфонической музыке, в котором, может быть, впервые звучит критическая нотка, Беляев пишет о «запоздалом романтизме» многих партитур своих современников (26, *25*).

Нет необходимости доказывать, какой контраст «Современной музыке» московского АСМа представляет «Новая музыка» РИИИ, а затем — ЛАСМа. Проблемные статьи Асафьева, Гинзбурга, Малкова, Дранишникова, Друскина, Цехновицера посвящаются не просто «новой музыке» конкретных авторов, но и вопросам нового музыкального мировоззрения, ключевым направлениям развития современного искусства, его созвучности задачам времени. Поэтому позиция московского АСМа тем же Малковым расценивалась как местный «музыкальный патриотизм» (98, *46*), как пропаганда не «новой музыки», а лишь московской; в этом свете становятся понятными мотивы расхождения точек зрения Асафьева с руководителями московского АСМа и умеренной группировкой ЛАСМа.

В плоскости указанных противоречий развития «новой музыки» Москвы и Ленинграда более прозрачной оказывается и позиция Мосолова, а также причины охлаждения к взрастившей его школе. Внешне это охлаждение не переросло в конфликт. Произведения Мосолова пропагандировались московским АСМом, самим Мясковским как безусловно яркое и новое слово в советской музыке. Тем более что они синтезировали черты музыкального языка (например, в области фактуры, звуковысотной организации, тяготевшей к системности «квазисерийного» типа) и излюбленных жанров (соната, симфония, квартет, цикл романсов) московских модернистов с новыми авангардистскими принципами. Однако антимодернистская ориентация в середине 20-х годов заставляет Мосолова искать, во-первых, новых драматургических приемов и качественно новых форм интонирования, а во-вторых, опору вне московского АСМа. Относительно первого пункта, помимо собственно «театрализации», урбанизации и «обытовления» музыкального языка, следует выделить усиление интереса к тому кругу представителей «новой музыки», которые развивают в своем творчестве идеи необарокко и неоклассицизма: Стравинского, Прокофьева, Казеллу,

Кшенека, Хиндемита. В этой связи симптоматично, что рубежный для Мосолова 1925 год (Пятая соната) отмечен появлением на страницах «Современной музыки» его очерка «Новые камерные концерты П. Хиндемита». В этом очерке композитор выделяет целый ряд моментов, которые в скором времени станут приметами его собственного инструментального стиля, а именно: «рисунчатость», линеарность (эти аспекты Мосолов противопоставляет «гармоническим ресурсам русской школы» — 107, *20*).

Влияние европейских неоклассицистов и ленинградского авангарда обозначится у Мосолова в упрощении фактуры, в гармонической ясности, в тембровой характерности, камерности составов, в поиске иных жанровых ориентиров. Концерт для фортепиано будет решен в духе кончерто гроссо; I действие балета «Сталь» Мосолов напишет в форме фуги и токкаты, соединенных интермедией; синтезом фуги и токкаты станет Антракт между 1-й и 2-й картинами I действия в опере «Плотина»; все большее значение в инструментальных формах начнет играть сюитный принцип (Квартет, фортепианные концерты), да и сам жанр сюиты окажет влияние на формирование таких циклов миниатюр, как «Три пьески и два танца», «Туркменские ночи», вокальные сценки и т. д. Любопытным следствием обозначенных факторов явится и ассимиляция урбанистической образности с барочными жанрами — фугой, токкатой, а также с принципами остинатных вариаций («Завод», «Плотина», Токката Первого фортепианного концерта). Универсальная «производственная» концепция «прекрасного будущего» здесь сомкнется с универсальной же эстетикой, доминантой «всечеловечности» доромантических эпох. То есть принципы антиромантизма и антимодернизма, равно как праздничность и революционно-социальная утопия авангарда, воплотятся в феноменальный жанрово-стилевой симбиоз, позволяющий наиболее ярко запечатлеть идею «вечного движения», механического непрерывного бега. Здесь в одном ряду пересекутся влияния технических новаций итальянских футуристов, Дж. Антайля, брюитистской музыки Авраамова, Дешевова, самодеятельных шумовых оркестров, урбанизма Сати, Онеггера, Коуэлла, Прокофьева

и неоклассицистских принципов Стравинского, Сати, Мийо, Прокофьева, Казеллы, Хиндемита. К тому же синтетическое качество музыки, к которой приблизился Мосолов, было одновременно определено глобальной эстетической и социальной идеей.

Учитывая сказанное, становится понятным, почему произведения Мосолова стали вызывать все больший интерес в Ленинграде, а также за рубежом. Очевидно, и сам композитор почувствовал родство собственных исканий с зарубежными и ленинградскими музыкантами в большей степени, нежели с московскими. К тому же ни балет «Сталь», ни «Четыре Москвы» не были приняты к постановке в Москве. К 1927–1931 годам относятся попытки установления Мосоловым творческих контактов на Западе и в Ленинграде. В 1927 году в камерном концерте ЛАСМа прозвучали Четвертая соната, фортепианные и вокальные миниатюры (в том же концерте исполнялись произведения Кушнарева, Дешевова, Шиллингера). В издательстве «Тритон» вышли в свет вокальные циклы «Четыре газетных объявления» и «Три детские сценки». 1928 год познакомил ленинградскую публику с «Заводом» и Первым фортепианным концертом (первое исполнение, партия фортепиано — автор). 1927–1929 годы отмечены активной перепиской с Асафьевым. В 1929 году Ленинградский ГАТОБ заказывает Мосолову оперу на современный сюжет. В те же годы за рубежом исполняется Квартет, готовится к постановке «Герой», широкой популярностью пользуется «Завод», планируются гастроли Мосолова в Европу, с произведениями Мосолова знакомится Прокофьев. Все эти факты свидетельствуют о том, что музыкальный мир Москвы становится для композитора тесным. Одновременно идеи авангарда, воплощаемые Мосоловым в новых сочинениях, находят более живой отклик за пределами столицы. В конечном счете, растущая популярность композитора, широкий резонанс, который получила его музыка, позволяют утверждать, что композиторская молодежь Москвы в лице Мосолова вплотную подошла к созданию новой альтернативной школы, которая в будущем могла бы иметь весьма значительные перспективы. Содержание этой школы может быть определено именно как синтетическое, так как лишь одному Мосолову в отечественной музыке этого периода, и прежде всего в музыкальном авангарде второй половины 20-х годов, удалось

более или менее органично соединить прямо противоположные тенденции. В рамки романтических форм были привнесены черты жанровых и формальных моделей барокко (Концерт, Квартет), включены экспериментальные драматургические приемы (монтажность, альтернативный материал); романтические и классические музыкальные модели насыщались народно-театральными, игровыми свойствами: классические театральные формы (опера, балет) переосмысливались под углом зрения тенденций современного драматического театра; наконец, с точки зрения языка, ладовая система квазисерийного типа совмещалась с чертами новой тональности, интонационные рудименты эпохи модернизма объединялись с интонационными моделями европейского авангарда. Мосолов, таким образом, противопоставил московской школе не новый язык, а новый языковой принцип и новую эстетику, опирающуюся на поиск нетрадиционных, нестандартных драматургических и языковых решений, на идею синтезирования различных методов как основу для создания новых музыкальных систем (в то же время, не выводя системотворчество в ранг первостепенности). К сожалению, создание молодой школы авангарда не состоялось и не могло состояться. Уже 1929–1932 годы оказываются для Мосолова критическими. 1932–1937 — окончательно уничтожают авангардистское направление.

4. На пороге кризиса

Наследие Мосолова, возможно, не имело бы такого значения для истории, если б отражало лишь вполне очевидные тенденции своего времени. Одно из свойств таланта — конденсирование противоречий той или иной эстетики, той или иной эпохи. И в этом смысле творческая судьба Мосолова, его произведения оказываются, возможно, более показательны, нежели опыт многих его современников.

Своеобычная трактовка современной революционной и производственной тематики, а также идея синтеза эстетических и жанровых полюсов были не только неоднозначными в творчестве Мосолова, но обуславливали столь же неоднозначные варианты их восприятия. Так, например, пафос социального

переустройства и исторический оптимизм зиждились на фундаменте «эстетики отрицания», предопределившей двойственность содержательной стороны сочинений композитора, в частности «Завода» и «Плотины», которые оказались одновременно и манифестами искусства будущего, «гимном машинному труду» (С. Корев), и «реквиемом» по «Руси уходящей», «реквиемом» по человеку. В. Беляев едва ли не в самом начале творческого пути композитора почувствовал эту характерную противоречивость мировоззрения и писал о музыке Мосолова следующее: «Это — "ноктюрн" города и его современной жизненной трагедии, трагедии одиночества на людях и трагедии фантастики в реальности» (25, *84*). В этой связи известное утверждение Ле Корбюзье «конструктивизм... несет в себе напряженный лиризм» — парадоксальным более не выглядит (21, *46*).

Данное противоречие сказалось не только в специфике эмоционального настроя произведений композитора, но и в образной, и в тематической двуплановости его творчества. Преобладание образов напряженного движения, ассоциируемых с мечтой о будущем, отодвинуло на второй план эмоционально-выразительное начало тематизма (эта причинно-следственная связь хорошо известна на примере творчества Стравинского и Прокофьева). Образовавшийся тематический и жанровый вакуум, как отмечает Барсова (22, *97*), был заполнен в музыке Мосолова сатирической образностью, гротескным преломлением, а иногда и пародированием интонационных моделей, связанных с прошлым. Но гротеск, компенсируя в какой-то степени отсутствие тематического контраста, не только подчеркивал отрицательное отношение Мосолова к прошлому, но и ставил новую проблему — проблему взаимодействия функций внутри праздничной, революционной схемы, ибо позитивная трактовка образов настоящего-будущего и негативная — прошлого не всегда оказывались убедительными.

В этой связи вопрос об отражении в произведениях Мосолова характерных черт авангардистской эстетики решается не только с вышеобозначенных позиций («эстетика отрицания», антиромантизм, футурологическая направленность и праздничность), но и в разрезе присущих русским авангардистам мировоззренческих противоречий, которые стали одной из причин

кризиса авангарда в 30-е годы. Несоответствие между утверждением принципов нового искусства как символа грядущей прекрасной жизни и идеей разрушения «старого мира», обуславливало неоднозначность воплощения основных принципов художественного авангарда и неоднозначность художественных результатов[1]. Так, противопоставление образов прошлого — будущему, абстрактное утопическое представление о целях и перспективах революции и, вместе с тем, понимание трагизма происходящего способствовали возникновению произведений, в которых тема современности осмысливалась в абсурдном, антиутопическом ключе (как, например, в «Котловане» и «Чевенгуре» Платонова, романе «Мы» Евг. Замятина, поэзии и драматургии обэриутов, работах Филонова и т. п.). Среди сочинений Мосолова под этим углом зрения правомерно рассматривать оперу «Плотина», хотя и в сонатах, и в «Заводе», и в Фортепианном концерте, и в вокальных сценках, и в «Герое» существуют характерные детали, которые можно рассматривать в качестве своеобразного отражения антиутопической мысли. Таким образом, творчество Мосолова обозначило в музыкальном авангарде очень важную тенденцию, обнаружившую себя и в творчестве Шостаковича и отчасти в творчестве Прокофьева. В произведениях Мосолова конца 20-х годов проступают черты, присущие в это время целому ряду произведений художников-авангардистов, а именно: кризис революционного сознания, скрытая оппозиционность в отношении к власти, предощущение катастрофы (Маяковский, Малевич, школа Филонова, обэриуты, Шостакович и др.).

Именно в этом аспекте попытаемся охарактеризовать несколько существенных внемузыкальных параллелей, связанных с творчеством Мосолова, определить в этом свете особенности музыкальной и жанровой драматургии, а в дальнейшем — и музыкального языка в целом. В первую очередь укажем на ряд несоответствий, возникающих вследствие однозначности

---

[1] Плюрализм же и синтетизм творческого метода, предопределивших, например, демократизацию языка и появление различных жанровых и стилевых «новообразований», лишь усугубили отмеченную неоднозначность.

отождествления эстетики композитора с «производственными», конструктивистскими концепциями, а также отметим точки соприкосновения с теми направлениями авангарда, которые олицетворяют кризис авангардистского мировоззрения и эстетики — абсурд и антиутопию.

И. Барсова в своих работах подробно освещает вопрос о связи творчества Мосолова второй половины 20-х годов с *конструктивизмом* и «производственным» искусством (21; 22). По мнению исследователя, такие свойства тематизма, как тотальная остинатность (полиостинатность), «вращательность» интонаций, конструктивность организации материала, монтажность драматургии, антиэмоционализм, и, наконец, сами названия сочинений («Сталь», «Завод», «Плотина») отражают основные особенности «производственного» искусства и конструктивизма, а именно: функциональность, социальную ориентированность, утилитарность концепций и художественных решений, пиетет перед урбанизацией и техническим прогрессом.

Принять рапорт в 3 минуты от полмиллиарда спортсменов.
Сделать сводку рапортов телемашинам в 10 минут.
Включить солнце на полчаса.
Написать на ночном небе 20 километров слов.
Разложить сознание на 30 параллелей.
Заставить прочесть 20 километров в 5 минут.
Выключить солнце...
Слушайте спортсменов, в их теле поэзия.

Эти стихи А. Гастева (76, *122*), равно как живописные работы и опыты в области прикладного искусства Родченко, Экстер, Клюна, вполне сопоставимы с «производственным», урбанистическим направлением в творчестве Мосолова.

В то же время, в вопрос о связи творчества Мосолова с конструктивизмом следует внести существенные дополнения. Конструктивизм как направление в русском авангарде возник в рамках «герметических» тенденций. В изобразительном искусстве конструктивисты развивали идеи беспредметничества, абстрактных композиций, в литературе — ориентировались на эксперименты формального толка, продолжая, таким образом, традиции футуристов и формальной школы. Важнейшим

вопросом, который пытались решить художники и литераторы этого направления, по-прежнему оставался вопрос о функции первоэлементов языка искусства — цвета, линии, объема, фонемы и т. д. Правда, в их эстетических схемах большее значение занимала проблема целесообразности, конструктивной обоснованности, диктуемой качеством материала. Подобного рода утилитарность подхода к искусству, разумеется, отличалась от духовно-религиозных воззрений Кандинского, эстетизма Малевича или футуристического пантеизма Хлебникова. Произведение искусства как таковое переводилось в плоскость беспредметных конструкций или литературных «конструэм». «Конструкция есть система, по которой выполнена вещь при целесообразном использовании материала, с заранее поставленной задачей. Каждая система требует своего материала», — писал Родченко (110, *173*). К. Зелинский, видный теоретик литературного конструктивизма, говорил, что «конструктивизм — это математика, разлитая во все сосуды культуры» (72, *119*). И. Сельвинский даже давал алгебраическое выражение конструктивизма (там же):

$$K = \frac{2R + \frac{q}{2}\sqrt{t^p}}{S}$$

Впрочем, сами по себе теоретические установки конструктивистов мало чем отличались от требований конструктивности, наглядности, функциональной оправданности, «сделанности» и внесубъективности, с которыми выступали и Малевич, и Маяковский, и Стравинский, да, впрочем, и большинство представителей новых направлений в искусстве в 10-е и 20-е годы. Другое дело — эстетическая доминанта. В крайних своих манифестах конструктивисты обозначили отказ от искусства, от собственно художественной проблематики и декларировали свою приверженность служению производственным, индустриальным задачам. Этические и эстетические идеалы, таким образом, в манифестах конструктивистов подменялись идеологическими мотивами. Впрочем, художественная жизнь достаточно быстро вскрыла основное противоречие ортодоксального конструктивизма. Стремление к социальной интеграции было не чем иным, как проявлением общей особенности авангарда 20-х годов — отказом

от принципов «герметизма». Одновременно «производственники»-конструктивисты мечтали о формировании нового эстетического окружения, новой предметной среды, а это всегда являлось одной из задач искусства. И здесь конструктивистские концепции смыкались с единой тенденцией формирования авангардистского стиля как глобального синтеза всех видов искусств, в том числе и прикладного.

Что же касается нигилистического отношения конструктивистов к искусству, являющегося формой отражения этических и эстетических идеалов человека и общества, то в связи с «Последней картиной» Родченко Н. Тарабукин еще в 1923 году тонко заметил: «...живопись была и остается изобразительным искусством... из этих границ изобразительности она не может выйти. В старом искусстве изобразительность была его содержанием. Перестав быть изобразительной, живопись лишилась внутреннего смысла. Лабораторная работа над голой формой замкнула искусство в узкий круг...» (110, *186*).

Отсюда становится понятным и реальное значение конструктивизма в авангардистском искусстве 20-х годов: 1) конструктивизм занял нишу в прикладном искусстве и в значительной степени стимулировал развитие промышленного искусства, дизайна, в некотором смысле — архитектуры; 2) конструктивистские формальные приемы сомкнулись с требованиями конструктивности художественных решений иных течений авангарда: в этом отношении понятия «конструктивизм», «конструкция», «конструктивность» стали обозначать в 20-е годы не собственно конструктивистские принципы, а метод работы с материалом и в то же время — всеобщую увлеченность урбанизацией, индустриализацией и т. п.[1]; 3) конструктивизм одним из первых направил внимание художников не столько в область «производственных» задач, сколько в область «производственной» проблематики, в сферу урбанизма как эстетического идеала (впрочем, следует оговориться: одни только конструктивисты никогда бы не сформировали этого идеала в отрыве от футуристической традиции, революционной праздничной утопии тех лет,

---

[1] См. высказывание Б. Асафьева об инструментальном «конструктивизме» Стравинского на стр. 63 настоящего издания.

от концепций ЛЕФа и даже творчества пролетарских поэтов и композиторов); 4) полноценный же общественный резонанс конструктивизм получил, по мнению И. Барсовой, в сфере театрального искусства. Однако конструктивистское оформление «Великодушного рогоносца» или «Смерти Тарелкина» в театре Мейерхольда, других спектаклей 20-х, даже преломление идей конструктивизма в теории «биомеханики» Мейерхольда позволяют говорить скорее не о сценическом конструктивизме, а о сценическом оформлении или приемах конструктивизма, использовавшихся в театре.

В течение 20-х годов идеи конструктивизма претерпевают значительные изменения, утрачивая свою категоричность и идеологизированность. Родченко начинает экспериментировать в области фотомонтажа, обращаясь, таким образом, не только к фактам, реалиям современности, но и к их художественной интерпретации. Конструктивизм перестает исчерпываться «производственной» тематикой и принципами социальной функциональности. Так, Сельвинский активно включает в свой словарь элементы, рожденные не только социальной и технической революцией: звукоподражания, язык лозунгов и декретов, язык приказов, статистических отчетов (что хорошо просматривается на примере стихотворения Гастева), но и вообще современностью, впитавшей в себя язык заводских кварталов, язык быта (частушки, ритмы популярных песен). В концепции поэзии как синтеза неологизмов, звукоподражаний, просторечий, эпатирующих метафор, цифр, лозунгов и т. п. сказалась все та же тенденция плюрализма, сближения различных художественных систем и мировоззрений, первыми выразителями которой в литературе были Блок («Двенадцать») и Замятин (идеи синтетизма и нового реализма). В творчестве Мосолова ракурс, присущий литературному конструктивизму, а по существу и авангардистской литературе в целом, проявился в уже отмечавшемся синтезе романтических и модернистских интонаций, цитат из народных песен, реминисценций из классической музыки (Пятая соната, Детские сценки) и, шире, в объединении различных жанровых прообразов, что можно было бы назвать своеобразной жанровой полифоничностью. Так, опера «Плотина» в этом

смысле представляет развернутый спектр жанров — от мелодий широкого дыхания, генетически связанных с протяжной крестьянской песней, русской оперной арией (партии Поли, Секлетеи), от частушек и бытового романса до жанровых неологизмов вроде пионерского марша, революционной песни или звукоподражательной остинатности.

Не всегда была однозначной и революционно-идеологическая позиция конструктивистов. Приятие революции и чаяние «справедливости на земном шаре» (И. Сельвинский) сочеталось у Сельвинского, у Мосолова с трагическим осознанием факта несоответствия революционных целей и средств, равно как уродства новой советской бюрократии и мещанства (черты, близкие также творчеству Маяковского, Платонова, Зощенко). «Развивающейся бюрократической машине все больше нужны были безгласные шурупчики и винтики», — с горечью писал впоследствии Сельвинский (115, *7*). Это раздвоение революционного по своей сути сознания обусловило, с одной стороны, проникновение в творчество обоих художников образов мужественного лиризма, противопоставляемых банальности или агрессивности (стихи Сельвинского 1924–1929 годов, «Завод» Мосолова), с другой — сатирических, юмористических, гротескных, а у Мосолова и абсурдных образов.

Таким образом, все рассмотренные аспекты в их совокупности показывают, что конструктивистские приемы у многих художников 20-х годов ассимилировались в рамках многоуровневых стилевых пересечений. Поэтому отражение конструктивистских доктрин в творчестве Мосолова следует характеризовать как локальное включение элементов определенной эстетической концепции в их теснейшей взаимосвязи с другими веяниями синтетического периода авангарда.

Отношение творчества Мосолова к *искусству абсурда* и к так называемому *реальному искусству*, казалось бы, менее очевидно. Оно не проявляется в тематике сочинений. Условно оно и с точки зрения соответствия тех или иных художественных приемов. Тем не менее существуют некоторые параллели

в принципах организации материала и создания образного ряда между произведениями Мосолова и, например, Хармса. Без проведения этих параллелей и, прежде всего, без выявления абсурдного ракурса такого приема, как гротеск, характеристика данного периода творчества композитора будет неполной.

Так, представляется очевидным, что некоторые принципы, определяющие специфику поэтики Хармса, обнаруживают сходство с эстетическими принципами Мосолова. Во-первых, это *алогичность*. Для ее достижения Хармс использует прием «сдвига», то есть «деформации, разрушения речи» (И. Зданевич — 62, *271*) — прием, ранее получивший распространение в творчестве футуристов и «заумников» (прежде всего, у А. Крученых). Связь с алогичностью прослеживается у Мосолова как в языковом, так и в драматургическом аспектах. На языковом уровне алогичность проявляется в нарушении классических канонов тонально-гармонической организации. На уровне музыкальной драматургии — в упоминавшемся уже нетрадиционном объединении и сопоставлении весьма далеких друг от друга жанровых прототипов. Например, в «Трех детских сценках», во второй из которых цитируются популярная песенка времен Первой мировой войны «Мама, мама, что мы будем делать», «Колыбельная» Чайковского, включаются интонации и фактура, ведущие свое происхождение от музыки эпохи модернизма (стиль Мясковского, Щербачева, Фейнберга), наконец, звукоподражания, шумовые эффекты.

В произведениях Мосолова алогичность нередко создается за счет монтажности — тематической и фактурной замкнутости, дискретности формы (что будет более подробно проанализировано ниже) и, следовательно, определенной мозаичности, намеренной «несвязности», непоследовательности раскрытия и развертывания музыкальных образов, в чем также проявляются черты, близкие не только творчеству Хармса, но и творчеству его непосредственных предшественников и современников. В их числе следует прежде всего упомянуть Малевича, Кандинского, Крученых, разработавших учение об абстрактном искусстве «разорванных цепей и связей» (В. Кандинский); Мейерхольда; Замятина; художников, входивших в 1925–1932 годах в ОСТ — А. Дейнеку, Д. Штеренберга, А. Лабаса, Ю. Пименова, А. Тышлера, —

каждый из которых по-своему претворял принципы монтажной компоновки материала.

Правда, сама по себе структурная и сюжетная алогичность, создаваемая посредством системы сдвигов и монтажной драматургии, еще не обуславливает *абсурдности художественной системы*, являющейся другим важнейшим понятием, характеризующим творчество Хармса (преимущественно конца 20–30-х годов).

Как считает Ж. Ф. Жаккар, абсурдность помимо алогичности должна включать в себя следующие аспекты. Во-первых, внутреннюю *некоммуникабельность художественной системы*, возникающую вследствие тотального непонимания персонажами друг друга, уничтожением в повествовании причинно-следственных связей. Анализируя пьесу Хармса «Елизавета Бам» (62, *218–230*), Жаккар приходит к выводу, что в этом произведении автором последовательно нарушаются основные постулаты «нормальной коммуникации» (согласно классификации, предложенной О. и И. Ревзиными). Это — постулат о детерминизме (причина предполагает определенное следствие), постулат общей памяти (наличие общеизвестных элементов), постулат тождества (соответствие слова или понятия одному и тому же предмету), постулат истинности (сообщаемое соответствует описываемой действительности), постулат информативности и неполноты описания (избегание тавтологий и подробной расшифровки общеизвестного), постулат семантической связанности (любое слово не может сочетаться с любым).

Во-вторых, абсурдность почти всегда связана с *экстремальностью* описываемых в произведении ситуаций, с *агрессивностью* персонажей, что способствует созданию образа разобщенного, расколотого мира и раскрывает трагическую беспомощность живущего в нем человека («Елизавета Бам», «Старуха» Хармса, «Процесс» Кафки, «Приглашение на казнь» Набокова, «Носорог» Ионеско, «Рука» Мрожека и т. п.).

Третий аспект выражен категорией *саморазрушения* художественного произведения посредством рассредоточения материала (последовательное разрушение целостной структуры сюжета, его частей, предложений, фраз, слов, в чем сказывается использование принципов алогичности и некоммуника-

бельности). Или — уничтожения фабулы, мотивации повествования в самом начале произведения[1].

Наконец, четвертый аспект абсурдности художественной системы — это специфический *абсурдный смех*, возникающий, как и любой другой, в результате «искажения связи причины и следствия» (там же, *219*), но, по сути, противоположный как карнавальному раблезианскому, так и веселому или грустному гоголевскому смеху. Смех в произведениях Хармса — это смех отчаяния, свидетельствующий о существовании человека в «разделенности» с внешним миром и об осознании им этой разделенности посредством «отрицания» (категории, выдвинутые Р. Домалем, — там же, *253–255*). Таков и гротеск в его сочинениях — не высмеивающий, не пародирующий, а отчаянный, нигилистический, трагический.

Разумеется, творчество Мосолова не является музыкальным эквивалентом этой сложной эстетической схемы. Однако композитор в ряде своих произведений запечатлел и даже предвосхитил некоторые особенности искусства абсурда. Черты абсурда проявились у Мосолова прежде всего в работе с сюжетом, а также с литературными источниками, используемыми в вокально-сценических произведениях. Например, идея некоммуникабельности воплощена в либретто оперы «Герой», которую достаточно подробно анализирует Барсова. Фабула, согласно которой роль героя (Путешественник-Иностранец) должен играть трус, «антигерой», уже сама по себе отражает нарушение постулатов детерминизма, тождества и истинности, то есть указывает на отсутствие очевидных причинно-следственных связей и, одновременно, на наличие того, что Барсова именует эффектом «несоответствий»[2]. Важной деталью, связывающей оперу

---

[1] Как, например, в прозе и поэзии Хармса 30-х годов, где главные герои исчезают почти одновременно с началом рассказа о них: «Шел Петров однажды в лес. Шел и шел и вдруг исчез»; или: «Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер», — тексты, по существу, не предполагающие дальнейшего развития в силу фабульной нелепости и замкнутости.

[2] Причем Барсова отмечает, что фабульное несоответствие — «герой-антигерой» — подчеркивается Мосоловым в том числе и музыкально-драматургически, например, несоответствием сценического

с эстетикой абсурда, является также нарочитая неиндивидуализированность персонажей, которая проявляется как тематически — отсутствием закрепленных за действующими лицами лейтинтонаций, так и семантически — отсутствием имен собственных в традиционной понятийной системе. Последнее обстоятельство представляется весьма существенным. Герои оперы, как и герои Хармса (Он и Мельница), Кафки (Господин К.), Ионеско (Друг, Академик, Жена, Служанка в пьесе «Пробел»), словно не имеют лица. Их имена: Он, Она, Друг, Профессор, Путешественник — представляют собой маски, но маски не характерные, как в народном театре, а абстрактные. Их функции неконкретны, условны: вообще Он, вообще Путешественник, вообще Профессор, как и вообще некто Иван Иванович у Хармса или Логик у Ионеско. Изменение же этой неконкретной функции, являющей вообще Нечто, то есть наделение того или иного персонажа конкретными, индивидуальными свойствами, представляет собой нарушение принципа тождества. Ибо Нечто в искусстве абсурда не может соответствовать чему-то определенному. Основная функция Нечто, имеющего условное имя или не имеющего его вовсе, заключается в отражении условности, ирреальности бытия. Поэтому Путешественник, волею судьбы становящийся в глазах общества героем, согласно принципам абсурда, никогда не может им быть не только потому, что он негерой, но и потому, что он всего лишь путешественник, неизменная маска, ничтожно малый символ «текучей» (категория реального искусства) и в то же время разорванной (с позиций абсурдного мировоззрения) жизни.

Проблема семантики имен тех или иных персонажей в творчестве Мосолова, конечно, не ограничивается действующими лицами оперы «Герой». Продавец «лучших пиявок» П. Н. Артемьев, имеющий многолетний стаж Крысомор, гражданин Заика, по неизвестным причинам меняющий свою фамилию на Носенко — герои «Четырех газетных объявлений», — составляют все тот же ряд условных абсурдных функций, близких по значению

и музыкального начала, возникающим вследствие «"высокого происхождения" и серьезного произнесения музыкального пласта, при псевдосерьезности текста и мелочной ничтожности происходящего на сцене» (22, *101*).

Пакиным, Ракукиным, Кушаковым, Петраковым и прочим персонажам Хармса. Правда, в отличие от оперы «Герой» с ее трагифарсовым, обобщающим, внеисторическим звучанием, в этих вокальных миниатюрах в большей степени проявляется социально-сатирический подтекст[1]. «Четыре газетных объявления» за два года до появления «Носа» Шостаковича снова ввели в контекст музыкальной культуры проблему «маленького человека» в качестве социального символа. Однако ее ракурс не был традиционным. Жизнь «маленького человека», трактуемая Гоголем, Чеховым, Достоевским, Малером, Бергом как трагедия, в произведении Мосолова, равно как и в творчестве Хармса и ряда их современников, представлена как фарс, как нелепая банальная случайность. Более того, у Мосолова, Хармса, в «Приглашении на казнь» Набокова, в «Собачьем сердце» Булгакова «маленькие люди» символизируют не только банальность, но и известную агрессивность (Крысомор у Мосолова, Иван Иванович и Петр Николаевич из «Елизаветы Бам» Хармса, мсье Пьер из «Приглашения на казнь», Шариков у Булгакова). Таким образом, в решении этой проблемы, занимавшей в то время многих художников (в том числе Зощенко, Маяковского, Мейерхольда), композитор нашел свою нишу, предложив за тридцать с лишним лет до появления Пяти романсов на слова из журнала «Крокодил» Шостаковича и его же «Сатир», музыкальный аналог зощенско-хармсовского «нового мещанина», агрессивного и бездуховного. Не задерживаясь на данной теме, лишь подчеркнем, что «непозитивная» трактовка данной темы в середине 20-х годов явилась своеобразной реакцией культуры на экспансию бескультурья, которую несли с собой социальные преобразования и новый быт. Мосолов лишь коснулся сложного и опасного в то время вопроса об агрессивной и антигуманистической сущности «маленького человека». Но, как представляется, он обратился к нему не случайно. Для Мосолова все более актуальным ста-

---

[1] Конечно, «Герой» во многом отражал социальную проблематику; но в своей опере Мосолов использовал «эзопов» язык, предвосхитив, впрочем, и в этом отношении выбор системы жанров теми российскими художниками, которые впоследствии несмотря ни на что пытались со всей остротой говорить правду о настоящем, но облекали ее в условно-притчевые, сказочные формы.

новилось обличение не только социального типажа (Барсова), но и социума. Революционная эйфория заканчивалась, и художник постепенно приближался к осознанию действительного трагизма той ситуации, в которой оказалась страна. В этой связи немаловажным представляется тот факт, что текст «Объявлений» был взят композитором не из юмористических журналов или рядовых рекламно-информационных газет, а из «Известий» ВЦИКа, то есть центрального органа, отражающего официальную идеологию строительства социализма и воспитания нового человека. В этом несоответствии серьезности источника текста и нелепости самого текста опять же просвечивает принцип нарушения «нормальной коммуникации» и постулата тождества.

В опере «Плотина» принцип нарушения «нормальной коммуникации» проявился, пожалуй, с наибольшей силой. И хотя анализу особенностей драматургии оперы будет посвящен самостоятельный раздел, здесь отметим лишь несколько наиболее характерных черт. Во-первых, как и в опере «Герой», в «Плотине» на уровне всей драматургической концепции в целом нарушается постулат детерминизма. Строители плотины — инженеры, рабочие, коммунисты, по традиционной праздничной схеме являющиеся героями априорно, — фактически выполняют функцию «антигероев». Следствием их героизма и труда является гибель деревень, которые должны оказаться на территории водохранилища, страдания и смерть жителей этих деревень (например, Секлетеи, кончающей жизнь самоубийством, или Ивана, ее сына).

Во-вторых, текст либретто содержит целый ряд диалогов и ситуаций, абсурдных с точки зрения «нормальной коммуникации». Так, диалог главного инженера стройки Гарда и мельничихи Секлетеи из 2-й картины II действия построен по принципу непонимания собеседниками друг друга. Здесь словно нарушается постулат общей памяти. У собеседников отсутствуют общезначимые элементы видения и понимания мира:

Гард

Мы все хотим машинами
тащить людей из тины,
и вот поэтому мы реку городим,
вот поэтому вам нужно покидать поля.
Наш путь вперед, и этот путь один.
По этому пути пойдет земля!

Секлетея

В писании сказано, указано... «Вся аз вам преподал,
а что иное — бесова зараза и злой Ваал.
Кто указать пути сумеет? Единый бог!
Антихрист! Доколе
гнев господен тебя не поразит! Что ж молчите?
Краснобая в сердце приняли. Слышишь?

Гард

Слышу!

Секлетея

Как покинуть обжитое, как уйти от родного?..
Земли стали хлебородные, потому что потом политы
и горем...

Гард

Знаю. Понять не хочешь. Надо. Больше говорить не буду.
Выселяться. Убытки возместят. Все.

Фраза, брошенная инженером Шаровым рабочему Тюхе во 2-й картине I действия, вполне отражает принцип нарушения постулата тождества: «Ты старый фронтовой товарищ, только стройка мне дороже двух! Помни! Стройка — фронт. Он тяжелее боевого, друг». Человеческие взаимоотношения здесь отождествляются с производственными. И даже более того — мирная работа соотносится с условиями военного времени.

Постулат тождества и детерминизма нарушен и в примечательной своей двусмысленностью реплике машиниста Буры в 1-й картине II действия:

Пионеры

Хей. Ей! Пионеры мы! Новой жизни новые ростки!

Бура

Надо вместе не дремать. Ать! Два! Ать! Два!
От отцов и матерей к дружной жизни лагерей!

В опере также допускается нарушение постулата семантической связанности. Это нарушение проявляется в нарочито

неуклюжей стилизации просторечий и в характерном использовании приемов звукоподражания. Правда, стилистическая и фонетическая игра в произведении Мосолова не столь радикальна, как, например, у Хармса, хотя и несет на себе отпечаток поэзии конструктивистов, «заумников» и обэриутов. «Все-то строят станцию, в штате или сдельно ли, чтобы, значит, по полям тракторы забегали!» — поет сын кулака Пущина Серега во 2-й картине I действия. В той же картине хор плотников исполняет следующие тексты: «Стуки-тук, стуки-туки топоры щепку руб тяпы тяп полбревна!», «Стуки дряп кряхи хряк стуки туки хряпы дзинь!» и т. п.

Наконец, как и в опере «Герой», обращает на себя внимание семантика имен действующих лиц. Правда, концепция абсурдной обезличенности здесь в значительной степени уступает место идее фонетической конкретизации имен персонажей. Каждое имя представляет собой фонетический символ, квинтэссенцию тех функций, которые данный герой выполняет в опере. В этой особенности просматриваются черты сходства уже не столько с искусством абсурда, сколько с поэзией обэриутов доабсурдного периода, «заумников», Хлебникова, разработавших в своем творчестве сложную фонетическую символику.

Так, по фонетико-семантическому принципу имена действующих лиц в опере «Плотина» можно разделить на четыре группы:

1) имена собственные, нормальной коммуникации — Поля, Иван, обычная семейная драма которых является одной из сюжетных линий оперы;

2) имена собственные — прозвища, отражающие образ деятельности или характер персонажа (рабочие Бура, Поддужный, Тюха) или имена, заключающие в себе оттенок пренебрежительности (тот же Тюха, Серега);

3) имена — социальные маски гротескного типа — Пущин (старинная фамилия, предполагающая характер основательный и важный), Гавриил (инок), Секлетея (имя редкое, символ уходящего мира; Секлетея-скелет-смерть; не случайно пионеры дразнят Секлетею: «Тебе, бабка, помирать, а мы будем дальше жить!»), кликуши Фефела и Ненела (впавшие в детство старушки; отсюда — почти дадаистские звукосочетания «фе-фе», «не-не» по типу «ба-ба», «бе-бе» и т. д.);

4) имена — социальные маски, отражающие авангардистскую «заумную» футурологию: а) имена-функции Предрабком ВКП (б), Предрабочком; б) имена, содержащие фонетическую символику — секретарь Укома Щур (сравним со знаменитым «дыр, бул, щыл, убещур» Крученых; звукосочетание агрессивное, содержащее черты подозрительности — щуриться-прищучить), инженер Шаров (отметим совпадение шипящих согласных: щур-шар; образ твердости, обтекаемости), наконец, главный инженер Гард. Имя последнего в большей степени, чем все остальные, напоминает аббревиатуры, получившие столь широкое распространение в послереволюционные годы с их твердыми «рыкающими» согласными: РАПП, РАПМ, Р.СФСР. Одновременно оно ассоциируется с решительностью, бескомпромиссностью (гард — как односложный приказ; гард-град-город — как образ работы, строительства). Но небезынтересным представляется и фонетический анализ слова, исходя их концепции Хлебникова (161), согласно которой буква «Г» означает «наибольшие колебания», направленные поперек какого-либо движения, «Р» обозначает разделение вещей, «Д» — переход одной точки мира в другую. Все буквы слова ГАРД, таким образом, по системе Хлебникова взаимосвязаны между собой и обозначают интенсивное движение, приводящее к разделению. Не является ли в этой связи имя Гард своеобразным символом, концентрирующим основную идею оперы — показ трагического разделения России на «Русь советскую» и «Русь уходящую»?

Однако фонетическая знаковость не заслоняет собой полностью абсурдную функциональность. Мотивы обезличенности проступают в опере в другой плоскости, нежели в опере «Герой». Например, роль такого центрального персонажа, как Гард, должен исполнять драматический актер. Не наделенный вокальной речью, в силу отсутствия интонационной характеристики, Гард представляет собой образ-схему, некое воплощение общеизвестных качеств инженера-руководителя, но не психологический образ. Немаловажной деталью, подтверждающей этот тезис, является как его внешний облик (ремарка — «бритый череп»), так и речь, состоящая только из профессиональных терминов, лексики распоряжений, приказов, призывов. Схематично и абст-

рактно выглядит окружение Гарда — инженеры, начальники участков, Предрабком ВКП (б), роли которых также играют драматические актеры. Иначе говоря, уже в самом либретто заложено несоответствие, нарушение постулата тождества между функцией, которую должны выполнять представители нового мира (хотя бы в плане притягательности, индивидуальности), и функцией, которую они выполняют реально (учитывая их абстрактность, интонационно-музыкальную «обезличенность»).

Наряду с некоммуникабельностью в создании «абсурдных» сюжетов важное значение имели, как уже говорилось, экстремальность описываемых ситуаций, их внутренняя агрессивность. В творчестве Мосолова эта особенность нашла свое выражение как в вышеупомянутых специфике тематизма (агрессивность остинатности) и особой трактовке темы «маленького человека», так и в трагических или, точнее сказать, трагифарсовых поворотах сюжета. В операх «Герой» и «Плотина» трагическая коллизия, связанная в первом случае со смертью Профессора, а во втором — с гибелью Секлетеи, Ивана и затоплением целого района, оборачивается помпезным, а потому абсурдным торжеством антигероического начала: славлением Путешественника как Героя и чествованием строителей плотины.

Отпечаток экстремальности, агрессивности несут на себе и образы «Трех детских сценок», едва ли не предвосхитивших в миниатюре черты «театра жестокости» А. Арто (11; 12) и абсурдной жестокости, царящей в прозе и поэзии Хармса. Современникам Мосолова хорошо была известна первая редакция первой из трех сценок, в которой маленький герой говорит: «Мама, дай-ка мне иглу. Я коту в живот воткну, чтобы не сидел в углу. Мяу! Мяу! Мяу! Злой!» (130, *179*). Впрочем, этот эпизод примечателен не только сам по себе. Концепция жестокости, как следствие агрессивности эпохи, нашла свое отражение в либретто все той же оперы «Плотина», целый ряд сцен которой поражает своим цинизмом (как, впрочем, и события, происходившие в стране во время написания оперы):

Инженер

Что случилось?

Серега

Секлетея, старуха, под сурему подвернулась.

Инженер

Люди, не зевать! Труп отыскать. Спокойно! Отыщут, поднимать! Работу, ребятки, продолжать.

В прямой зависимости от последовательно проводимых Мосоловым принципов некоммуникабельности, алогичности, от превалирования в его музыке агрессивной, антипсихологической образности находится специфика смеха, гротеска. Как и у Хармса, у Мосолова, в особенности в вокально-сценических произведениях, возникающий в результате причинно-следственных несоответствий комизм подчеркивается абсурдностью, жестокостью или трагифарсовостью ситуаций (что было показано выше). В инструментальной музыке эффект несоответствий (например, цитируемой или стилизованной мелодии и полиаккордового гармонического контекста) усугубляется остинатностью и нередко использованием альтернативного материала. Впервые Мосолов использует «абсурдные» несоответствия в финале Пятой сонаты для фортепиано, затем — в Квартете, в «Туркменских ночах» для фортепиано, где в основу материала тех или иных разделов положены подлинные туркменские темы, в операх, в «Трех детских сценках», в которые композитор включает не только цитаты популярных мелодий, но и стилизации в духе русской песенности или «диатонической речи» (И. Барсова), ассоциирующейся с образцами русской классической музыки XIX века. Но темы-цитаты, темы-стилизации, помещаемые в несвойственный им гармонический контекст, остраняемые назойливо-агрессивной остинатностью, сближающиеся интонационно с альтернативным материалом, приобретают в результате не только пародийную или гротескную окраску. Их «деформированность» в произведениях композитора воспринимается скорее как уродливость — эффект, чрезвычайно характерный для стиля Хармса. Иначе говоря, смех в творчестве Мосолова, как и у Хармса, представляет собой не веселый, не обличающий, а отрицающий смех.

Это обстоятельство позволяет определить свойство, связывающее творчество Хармса и Мосолова, как свойство *само-*

разрушения. Понятие саморазрушения, как представляется, применимо к творчеству Мосолова в двух аспектах: на уровне художественной системы произведения и на уровне музыкальной эстетики в целом. Саморазрушение системы происходит, во-первых, в результате поглощения той или иной темы, группы тем или целой образной сферы посредством агрессивных остраняющих качеств остинатности и альтернативного материала (I часть Первого фортепианного концерта, «Завод», «Плотина»). Во-вторых, «сжатия» (Ж. Ф. Жаккар) художественного материала в связи с замкнутостью, монтажностью эпизодов. Но категория саморазрушения здесь, в сравнении, например, с произведениями Хармса, в большей степени предстает метафорой, обозначающей некоторое нарушение драматургической целостности (с традиционной точки зрения).

В контексте музыкальной эстетики категория саморазрушения в произведениях Мосолова конца 20-х — начала 30-х годов просматривается с большей очевидностью. В частности, черты саморазрушения проявляются в *антиутопическом* ракурсе содержания целого ряда сочинений тех лет («Четыре газетных объявления», «Завод», «Плотина»). Антиутопичность сказывается в них в виде самоопровержения революционного праздничного мировоззрения и авангардистской футурологии, происходящего в силу вышеупомянутых художественных несоответствий, противоречий (некоммуникабельность, алогичность) и, в целом, — абсурдности сюжетной стороны.

В результате, идея саморазрушения находит свое воплощение и в мировоззренческой, и в стилевой модуляциях, иными словами — в попытке выработать новую систему ценностей и, соответственно, найти новые средства выразительности. Этот поворот, который ознаменовал собой третий этап творчества Мосолова 20–30-х годов, имел кардинальный, революционный характер. Н. Алексенко отмечает в этой связи: «Изменение стиля музыканта было столь радикальным, что, сравнивая его произведения, написанные до и после начала тридцатых годов, трудно поверить, что все они принадлежат одному и тому же композитору» (7, *123*). Направление, в котором вел свои художественные поиски Мосолов (ориентализм, академизм), в это время фактически не имело

ничего общего с прежними принципами. Утверждение одной позиции неизбежно предполагало отрицание другой.

В целом проблема саморазрушения, самоотрицания в художественной культуре первой трети XX века — особенно в отношении эстетики авангарда — чрезвычайно сложна и неоднозначна. Ее интерпретация и решение, обнаружение общих закономерностей стилевых модуляций (на примере творчества Рославца, Прокофьева, Федина и многих других) является, конечно, специальным вопросом. Здесь отметим лишь наличие одного из механизмов, обусловивших наступление кризиса и проявление черт саморазрушения как в художественных системах, так и в эстетике авангарда.

Анализируя причины саморазрушения в творчестве Хармса 30-х годов, Жаккар приходит к следующему выводу: творчество Хармса, ознаменованное поисками трансцендентного смысла бытия посредством последовательного отрицания обыденной логики и привычных связей явлений, следует рассматривать «не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, что входило в замысел модернизма, но как успешную попытку выразить... невозможность этого предприятия. Хармс, таким образом, относится к той обширной категории писателей, которые, для того чтобы ответить на великие экзистенциальные вопросы, задавались целью узнать, что сказано тем, что сказано, и которые в своей поэтической практике отважились с тоской сказать: ничего» (62, *257*).

Мировоззренческие приоритеты Мосолова, конечно, имели существенные отличия от приоритетов Хармса. Учитывая иные политические и эстетические взгляды, вряд ли экзистенциальные вопросы следует считать главными в творчестве Мосолова. Тем не менее проблема «выражения невыразимого» — в данном случае смысла революции, строящегося нового мира и праздничного идеала будущего — была чрезвычайно актуальной для Мосолова. Но результат поиска этого смысла оказался, в известной степени, аналогичным поискам Хармса, ибо выявил закономерность, общую для эволюции авангардистского искусства: выразить позитивный смысл явления на почве »эстетики отрицания» невозможно. Очевидно, поэтому пронизанные футурологическим утопизмом «Завод» и «Плотина» содержат в себе

такие противоречия и несоответствия, которые делают их содержание едва ли не прямо противоположным предполагавшемуся. Вполне вероятно, что композитор и сам не до конца осознал истинные причины возникающих противоречий. Не случайно он искал внешних способов решения проблемы позитивного смысла (например, посредством обогащения тематизма своих произведений фольклорными интонациями). Но поиск этот, как уже отмечалось, привел не к открытию нового смысла, а к отказу от прежнего метода и стиля.

Глава III

1. Общая характеристика музыкального языка А. Мосолова

Особенности мировоззрения композитора не могли не отразиться в 20–30-е годы на свойствах метода и индивидуальной системы организации его сочинений. С одной стороны, эти свойства были обусловлены эстетикой авангарда и, соответственно, возникающими в ее рамках противоречиями, а именно: праздничной утопической (двухполюсной и трехвременной) схемой, дифференцирующей музыкальный материал по знаково-семантическому принципу (прошлое — пародийное, гротескное изображение; настоящее — жанрово-бытовые реалии; будущее — урбанистическая остинатность). С другой — спецификой синтетического периода, предполагавшего ассимиляцию как противоположных эстетических ориентиров с возможным объединением самых разнообразных жанровых моделей, так и различных технических приемов. Именно поэтому произведения Мосолова отличает в этот период характерная неоднозначность музыкального языка.

В наиболее ярких своих работах Мосолов формирует систему, объединяющую черты новой (или расширенной, хроматической) тональности и серийности неортодоксального, раннего типа. Расширенно-тональный принцип, основанный на сохранении ладовых центров и функциональном соподчинении тонов и аккордов, сочетается с принципом неповторяемости тонов в мелодических и гармонических структурах, с выведением горизонтали и вертикали из центрального элемента системы (явление, которое Ю. Холопов, напомним, именует «квазисерийностью»). В факте этого объединения просвечивают противоположные тенденции времени, яркими выразителями которых явились на одном полюсе Стравинский и Прокофьев, а на другом —

Скрябин и Шенберг. Творчество Мосолова, таким образом, синтезировало эти противоположные тенденции[1].

Данное свойство ладовой организации весьма наглядно обнаруживает себя в особенностях мелодики, гармонии, фактуры и метроритма. Рассмотрим специфические приемы, в которых указанные свойства ладового мышления композитора проявляются наиболее очевидно.

Мелодика Мосолова отличается характерной ладовой и конструктивной двуплановостью. Эта двуплановость в равной мере присуща и хроматическим, и диатоническим темам, каждая из которых может рассматриваться одновременно и как интонационное целое, нередко с опорой на традиционную функциональность, и как структурная единица, содержащая в себе центральную композиционную идею, центральный элемент системы, обуславливающий структуру и характер взаимосвязей внутри системы. Например, хроматические темы Первой и Пятой сонат для фортепиано (примеры 1 *а–б*), тема Вариаций II части Первого фортепианного концерта (пример 1 *в*), тема фуги Антракта между 1-й и 2-й картинами I действия оперы «Плотина» (пример 1 *г*) имеют ряд общих свойств:

а) в них композитор избегает повторения тонов;

б) в этих темах в основном используются ходы на интервалы кварты и тритона, что, наряду с первым обстоятельством, лишает эти темы тональной определенности, превращает их именно в «квазисерии»;

---

[1] Черты серийности в произведениях Мосолова не следует, конечно, рассматривать как проявления некой конструктивно-логической системы, аналогичной додекафонии Шенберга или методу «синтетаккордов» Рославца. Окончательная эмансипация принципа неповторяемости в творчестве Мосолова не произошла, да и не могла произойти в силу иных эстетических приоритетов синтетического периода авангарда. Однако наличие и частое использование «свободной двенадцатизвучности» (И. Рогалев) в условиях новой тональности позволяет рассматривать ее в качестве самостоятельного фактора формирования ладово-конструктивной и выразительной сторон музыки Мосолова.

в) в то же время в основе некоторых из этих тем лежат диатонические попевки, звукоряд которых указывает на принадлежность к совершенно определенной тональности[1].

Так, в Первой сонате для фортепиано главная тема излагается в виде секвенции, первое звено которой очерчивает контуры VI высокой ступени (*e*, *a*, *c*, *h*, *f*), а второе — собственно основную тональность c-moll (*g*, *c*, *es*, *d*, *as*). В теме фуги т. 1 экспонирует c-moll (*es*, *c*, *a*, *as*), в т. 2 (*g*, *e*, *a*, *fis*) намечается отклонение в область доминанты. Не менее отчетливо тяготение к c-moll проявляется в теме Вариаций Концерта, учитывая наличие органного пункта на V ступени у литавр и струнных в момент изложения темы тромбоном. В Пятой сонате тяготение темы к основной тональности (d-moll) не так ясна — связь с d-moll устанавливается в основном за счет гармонического движения баса: *f*, *es/a*, *gis*, *f/b*, *as*, *e*, *d/a*, *f/d* и т. д. Одновременно опорные и повторяющиеся тоны в мелодии выделяют трихордную диатоническую попевку в диапазоне кварты, очерчивающую доминантовую область d-moll (пример 1*д*).

Как видно, все вышеуказанные темы действительно обладают функциональной и конструктивной неоднозначностью. Их хроматическая природа, «квазисерийность» опосредуется, в определенной степени, наличием тональных связей, диатонических контуров.

Наоборот, некоторые диатонические темы, как, например, в «Трех детских сценках», либо темы тонально очевидные, как в «Заводе» (тема валторн), ставятся в такой гармонический контекст, в котором их диатоническая природа нивелируется за счет внедрения хроматики. Так, в «Заводе» (пример 2 *а*) тема валторн (c-moll) конструируется таким образом, чтобы избегать хроматически измененных ступеней, которые придали бы мужественному, героическому голосу черты неустойчивости и сблизили бы его с тотально хроматизированной фактурой сопровождения, противостоящей этому голосу. Тем не менее тритоновый ход в т. 5 темы, полутоновое опевание V ступени в т. 14, а также

---

[1] Эти попевки выявляются в результате того, что определенные тоны, входящие в звукоряд этих тем, оказываются на сильном времени такта или являются опорными.

включение II низкой и IV высокой ступеней, вводящих малосекундовые интонации, остраняют ее, предвещая финал, где тема будет последовательно модулировать к хроматике сопровождения (пример 2*б*).

Похожий прием Мосолов использует и в «Трех детских сценках», где голос и сопровождение дифференцированы (первые две): вокальная партия состоит из диатонических попевок и определенного в тональном отношении эпизода («Няня, няня») — g-moll (примеры 3*а–б*); партия фортепиано выполняет комментирующую и звукоизобразительную функции, в ней преодолевается, за исключением, быть может, лишь последних тактов, ладовая централизация (пример 3*в*). В третьей же сценке, в которой композитору необходимо было подчеркнуть казусность происходящей ситуации, вокальная партия насыщается хроматическими тонами (пример 3*г*). Здесь она приближается к интонациям сопровождения, что делает данную часть цикла кульминационной и завершающей (синтез противоположных сфер: голос — диатоника, сопровождение — хроматика). Мотив *a-fis*, *a-f* замыкает развитие и лишает его движущего фактора — изначального противопоставления двух интонационных пластов. Однако не следует забывать, что вкрапление в вокальную партию секундовых интонаций (например, в подражании мяуканью кота в первой сценке) с самого начала делали ее потенциально близкой к хроматике сопровождения (аналогично главной теме «Завода»).

Таким образом, группа тем, имеющих отчетливую диатоническую природу, помещается композитором в такой контекст, в котором границы между тональным и «квазисерийным» типами организации тематизма практически полностью исчезают. Обе сферы в темах этих сочинений существуют равноправно и активно взаимодействуют друг с другом, подчеркивая тем самым общую неоднозначность ладовой системы.

Сходные противоположения обнаруживает и *гармонический язык*. Вертикаль словно отражает и подчеркивает свойства горизонтали. С одной стороны, в связи с использованием полиаккордики, остродиссонантных комплексов, выведенных на основе центрального элемента, а также с хроматической насыщенностью музыкальной ткани — единый тональный центр

в произведениях композитора тщательно вуалируется. С другой стороны, типичным для гармонии Мосолова является то, что функциональная связь элементов постоянно просвечивает сквозь плотную завесу атональности. Это обуславливается следующими обстоятельствами:

а) полиаккордовые «гроздья» часто состоят из трезвучий и септаккордов либо их обращений, так что в тех случаях, когда полиаккорды тесситурно или фактурно расслаиваются и один из них получает доминирующее положение, появляется ощущение большей или меньшей тональной устойчивости, определенности. Так происходит в побочной партии I части Пятой сонаты, где на выдержанные I и V ступени e-moll накладывается фигурированный g-moll'ный секстаккорд (пример 4*а*). Расслоение элементов полиаккорда становится явным и при фиксации тональности в предыдущих тактах. Во второй пьеске цикла «Три пьески и два танца» после subito più mosso (c-moll) в аккорде *fis-ais-cis-c-e-g* центральную роль играет верхнее трезвучие — как сопоставление с одноименной тональностью (пример 4*б*);

б) тональность часто проявляется в конце и на границах разделов (примеры 4*в–г*);

в) тональный центр нередко подчеркивается посредством органного пункта или остинатных фигур (примеры 4*д–е*);

г) композитор не избегает и некоторой тональной определенности в гармоническом сопровождении (c-moll — e-moll в ариозо Секлетеи из финала 2-й картины IV действия «Плотины»);

д) наконец, Мосолов не исключает возможности использования функциональных соотношений разделов в крупной форме (тонико-субдоминантовое — главной и побочной партий в I части Пятой сонаты).

В связи с вышеизложенным утверждение Ю. Холопова, согласно которому музыку Мосолова следует воспринимать не с точки зрения «не существующего более d-moll и c-moll», а исходя из того комплекса, который сочинен композитором (163), представляется довольно спорным, так как в действительности гармония Мосолова, равно как и его мелодика, свидетельствуют лишь о том, что композитор не отказывается от тонального принципа и традиционных функциональных связей, но мыслит их в контексте конструктивно организованного хроматического ряда.

Тематизм в произведениях композитора «существует» одновременно в двух ипостасях: и в новой тональности, и в «квазисерийной» хроматической системе, в которой все тоны принципиально равноправны. В этом, как представляется, и заключается суть необычной, парадоксальной и противоречивой индивидуальной ладогармонической системы Мосолова[1].

Двуплановое функционирование мелодического и гармонического аспектов безусловно сказывается на особенностях *фактуры*. Подобный тип фактуры можно назвать полифонно-гармоническим[2], ибо двуединство тональности и «квазисерийности» в мелодике и гармонии предопределяет неоднозначность фактуры. Так как горизонтальный и вертикальный аспекты оказываются взаимообусловленными, взаимообусловленной становится связь гомофонного и полифонического складов. Используемые Мосоловым приемы политональности, полипластовости, полиаккордики разделяют музыкальную ткань на ряд достаточно равноправных линий. Так, например, в «Заводе» полифонно-гармонический принцип получает виртуозное воплощение. К моменту вступления валторн, излагающих главную тему (т. 27), фактура уже насчитывает около 15-ти достаточно самостоятельных элементов. Это — образ заведенного механизма, создаваемый за счет тотальной остинатности и полифонич-

---

[1] Думается, понятие хроматической тональности, используемое И. Барсовой при анализе музыки Мосолова, также не отражает в полной мере суть вопроса. Эмансипация аккордов хроматического ряда по отношению к тональному центру, конечно, имеет место в произведениях композитора. Однако индивидуальная система формируется в целом не на основе соподчинения и функционального переосмысления аккордов хроматического ряда (как, например, у Прокофьева). Вертикаль в музыке Мосолова очень часто является эмпирическим следствием работы со звукорядами, выведенными на основе неповторяемости звуков («квазисерийность»). Вот почему метод Мосолова целесообразнее рассматривать с позиции его «синтетичности», ассимиляции в нем различных систем.

[2] Это утверждение опирается на точку зрения Т. Бершадской о широком использовании в музыке XX века «полиформ» музыкальных складов, то есть «смешанных видов, сочетающих в одновременности разные принципы организации голосов» (30, *177*).

ности линий. В то же время, с данного момента фактура делится всего лишь на два пласта: остинатное сопровождение и валторновую тему. Этот гомофонно-гармонический срез имеет к тому же и единый ладовый центр — c-moll/dur. Похожие примеры можно найти и в Первом фортепианном концерте, и в фортепианных сонатах, и в «Плотине», и в вокальных сценках.

Двуплановость лада, мелодики, гармонии, фактуры становится причиной «устойчивой неустойчивости» музыкальной системы. Ослабление централизующей роли тоники, эмансипация хроматического ряда, конструирование горизонтали и вертикали на основе центральных элементов, представляющих собой последовательности из равноправных тонов, предопределили нивелирование роли мелоса и тональности как традиционно важных формообразующих факторов и средств выразительности. Как и в творчестве Стравинского, у Мосолова «"тембро-фонема" и ритм заявляют о своих правах так же настойчиво, как и мелос» (67, *30*). Тембровый колорит и ритм (равно как и конструктивный «квазисерийный» принцип) в значительной степени компенсировали отсутствие традиционной системы тонально-гармонических связей, что, как известно, являлось приметой не только творчества Стравинского, но и Шенберга, Веберна, Хиндемита, да и вообще — времени. Мосолов чутко улавливает эту диктуемую эпохой закономерность и уделяет особое внимание *тембровой характерности*. Он широко использует в своей музыке нетрадиционные приемы исполнения, как-то: а) глиссандо у струнных и в особенности у медных духовых в «Заводе», Первом фортепианном концерте, «Плотине»; б) созвучия, близкие по плотности к кластерам в фортепианной музыке и в фортепианном сопровождении вокальных сценок; в) звукоподражания, свист, шумовые эффекты в вокальных сценках и в «Плотине»; г) нестандартный инструментарий (например, железный лист в «Заводе») и т. п. Одновременно Мосолов тщательно выстраивает тембровую драматургию, как, например, в Первом фортепианном концерте, в котором тембр тромбона выполняет тематическую функцию (что более подробно будет рассмотрено ниже).

Как и у Стравинского, в произведениях Мосолова тематизируется *ритм*, но в несколько иной плоскости. При том что оба композитора чрезвычайно широко используют принцип

«фактурного остинато» (22; 60), в котором роль ритмической повторности, естественно, очень велика, ритмические структуры у Мосолова и Стравинского в плане организации тематизма выполняют все же различные функции. У Стравинского ритмический пульс, по выражению В. Задерацкого, имеет «изменчиво-подвижный» характер, служит созданию постоянно становящейся, развивающейся образности. Ритм в произведениях Мосолова в условиях ладовой неоднозначности, будучи важным средством создания образных характеристик, выполняет стабилизирующую функцию[1]. Тематизм сочинений композитора организован посредством регулярно повторяющихся ритмических групп. Ритм, таким образом, показывает, демонстрирует образ, но не развивает его. Аналогичная задача выполняется и метрической структурой, основанной, как правило, на квадратности, стабильности чередования сильных и слабых долей. Отсюда — и характерное свойство остинатности музыки Мосолова, складывающейся из малоиндивидуализированных ритмических модусов. Иначе говоря, общие формы остинатного движения, включающего в себя не слишком сложные ритмические обороты, замыкаются в рамки регулярного метра и — уже вместе — играют роль охранительного фактора формы (в условиях сложной звуковысотной и фактурной организации) и одновременно фактора, способствующего показу «ставшего», а не становящегося музыкального образа.

2. Специфика музыкальной драматургии

Противоречивость творческого метода композитора, проявившаяся в неоднозначности ладового и конструктивного принципов организации музыкального материала, сказалась также в особенностях драматургии его произведений. Очевидная антипсихологичность, внешняя невыразительность мелодики, диссо-

---

[1] Остинатность у Мосолова способствует группировке, концентрации и замкнутости как трехвременного пространства в целом, так и его элементов, что придает им выпуклость, плакатность, но, конечно, лишает психологической глубины.

нантность гармонии, полифонно-гармоническая фактура, стабильность метроритма, остинатные формы движения — все это обусловило известную «аморфность», статичность материала, которая преодолевалась посредством особых драматургических приемов. Укажем на три основных: 1) **характерность жанровой драматургии, 2) использование монтажной техники, 3) принцип альтернативности и внедрение в музыкальную ткань альтернативного материала.**

В предыдущих разделах неоднократно отмечалось, что тематизм сочинений Мосолова отражает праздничную трехвременную утопию авангарда и одновременно опирается на технические и эстетические новации композиторов первой трети века. По существу, в констатации этого факта уже содержится определение специфики жанровой драматургии композитора, ибо тематизм, как известно, вне жанра мыслиться не может. Но в какой связи находятся те или иные жанровые модели? Ведь широкий спектр жанровых взаимопроникновений еще не дает права утверждать, что разнообразие жанровой природы тематизма, с одной стороны, нарушает его статичность, а с другой — влияет на целостность композиции. Мосолов находит чрезвычайно оригинальное решение этой проблемы.

Острая жанровая поляризация, жанровые столкновения — вот что позволяет преодолеть статичность материала. Так, Пятая соната для фортепиано становится средоточием: а) элементов фортепианной сонаты «листовско-скрябинско-рахманиновского» типа с характерными фактурой, интонационными контурами и символикой (использование, например, в финале Dies irae и квазипассакалии); б) тематических и гармонических элементов, остинатных формул, ставших в то время приметами «новой музыки» (влияние Прокофьева, Стравинского и др.); в) наконец, фольклорных цитат, изначально чуждых как первой, так и второй сферам, а именно: туркменской мелодии для дутара «Бал-Саят» и русской игровой песни в финале. В «Трех детских сценках», как уже подчеркивалось, объединяются черты языка русских модернистов (Мясковский, Фейнберг) и авангардистов, цитируется мелодия Чайковского, популярная песенка времен Первой мировой войны, стилизуется детская считалка (на словах «Мама, дай-ка мне иглу»). Барсова, подробно разби-

рающая в своей статье этот цикл, приходит к справедливому выводу о том, что сочинение содержит в себе не просто объединение, а любопытное «игровое столкновение "высокого" и "низкого" жанров» (22, *78–83*). К тому же жанровым прообразом цикла является «Детская» Мусоргского. В опере «Плотина» используются интонации лирических крестьянских песен, частушек, плясовых, городского романса (например, в хоре девушек из 1-й картины II действия «Любовь, любовь, ах! Как ты зла...»), цитаты известных в годы революции песен «Как родная меня мать провожала», «Яблочко», стилизации революционных и пионерских маршей. Композитор включает в оперу все те же остинатные звукоизобразительные элементы, связанные с темой производства, строительства. Наконец, Мосолов смело объединяет и различные сценические жанры. Опера представляет собой симбиоз классической оперы и музыкально-драматического спектакля, что выражается, помимо привлечения драматических актеров, в наличии, например, кинопроекции, включении в музыкальную ткань шумовых, «конкретных» эффектов — телефонных звонков, «взрывов» и т. п.

Целостность же формы этих произведений достигается посредством единства тематического развития, вследствие существования в далеких по жанровому типу темах общего центрального элемента, или сходного фактурного обрамления.

Таким образом, Мосолов добивается решения весьма трудной задачи: он находит ключ к органичному соединению разножанровых моделей, нередко приходя к «соединению несоединимого». В аспекте эстетики идея *полижанровости* блестяще отражает важные свойства как синтетического метода, так и направленность авангарда на поиск новых языковых и драматургических решений — нетрадиционных, но в то же время демократичных и доступных для понимания широкой слушательской аудиторией.

Если полижанровость оказалась во многом следствием праздничной концепции авангарда и тенденции к демократизации искусства в 20-е годы, то принцип *монтажности* драматургии в произведениях Мосолова выявил связь с новациями элитарного толка — потребностью «левых» художников создавать новые профессиональные формы и жанры. Хотя было бы справедливо утверждать, что и сама полижанровость в той или иной мере

является одним из аспектов монтажности. Действительно, рассмотренные особенности тематизма сочинений композитора и метод его работы с жанровыми моделями уже предполагали некую обособленность элементов формы. И все же монтажный принцип, в первую очередь, обусловлен не столько жанровым содержанием этих элементов, сколько способом их компоновки, отграничения и объединения.

Техника монтажа, как известно, получила широкое распространение в 20–30-е годы. Детальное теоретическое обоснование ей дали прежде всего кинорежиссеры (в частности, С. Эйзенштейн). Но и в живописи, и в литературе, и в музыке, и в театральном искусстве тоже предпринимались попытки осмыслить монтажность как самостоятельное средство художественной выразительности и, более того, как один из важнейших композиционно-драматургических приемов. Эйзенштейн писал о том, что монтаж является «комбинацией произвольно выбранных, самостоятельных... воздействий... но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект...» (76, *125*). В зрелых своих работах он акцентирует внимание на той части этого понятия, в которой речь идет о «конечном тематическом эффекте»: монтаж предполагает не просто «сборку элементов», а специфическую «монтажную образность». «Монтаж имеет реалистическое значение в том случае, если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез, темы, то есть образ, воплотивший в себя тему» (там же). Так же толковал монтажный принцип Эйзенштейна и Шкловский: «Монтажом мы будем называть такое расположение кусков киноленты, которые в своем соотношении выражают определенную мысль режиссера» (179, *107*). Каменский, анализируя в своей книге «Романтический монтаж» особенности монтажных систем Дейнеки, Герасимова, Тышлера, других членов ОСТа и сравнивая их метод с методом Мейерхольда, Эйзенштейна, теорией «литературного монтажа» В. Яхонтова, фотомонтажом Родченко, идеей «кадрирования стиха» Маяковского и т. п., приходит к следующим выводам. Во-первых, под монтажом следует понимать систему объединения в законченное образное целое самостоятельно значимых элементов и деталей. Во-вторых, «структурно-логическое сцепление» элементов происходит не на основе их связывания, а посредством

общей динамики авторской идеи. В-третьих, монтажности свойственны театральность, «зрелищность» за счет резкого расширения диапазона охвата жизненных явлений в их разновременности. В-четвертых, монтажному объединению присущи преувеличенность, остраненность, часто — гротесковость, так как монтаж предполагает «создание особого, символизированного "среза" жизни», это — «условное объединение разнородных и разноплановых явлений», подчеркивающих, по словам Каменского, «неизбежность странного мира». Наконец, техника монтажа значительно динамизирует художественное пространство за счет «неожиданного, свободного отклонения от внешнего правдоподобия», сдвигов, «остраненности» и «затрудненности» (термины Шкловского). Монтажности свойственны не «жанрово-повествовательная манера» и постепенное развертывание сюжета, а наоборот — комплексный, концентрированный, синтетический взгляд на явление (76, *125–135*).

Попытки обоснования понятия монтажности в музыке неизбежно сталкиваются с рядом трудностей. Во-первых, проведение параллелей с киноискусством, изобразительным искусством, театром и даже литературой правомочно только с позиции общности эстетической установки (поиск новых выразительных средств, преодоление традиционной связности в повествовании и т. п.), тем более что наличие монтажа визуальных рядов (в литературе — фрагментов текста) фиксируется сознанием точнее, очевиднее, нежели музыкальных образов. Яснее воспринимается и их «связь». Ведь картина, кинофильм, спектакль, литературное произведение, состоящие из внешне разнородных, контрастных элементов, все же производят впечатление некоего целого. Динамика авторской идеи, например в картине, определяется спецификой цветовой гаммы, форм и объемов, их притягиваемостью или отталкиванием, в кино, театре, литературе, как правило, — сюжетом или раскрытием определенного образа. Вторая трудность заключается, казалось бы, в имманентно присущей музыкальным произведениям монтажности, что делает рассуждения о специфичности или феноменальности этого приема в музыке авангарда совершенно бессмысленными. Соединение контрастных или различных эпизодов, частей, то есть членение музыкальной ткани на законченные

фрагменты при их одновременном объединении в некую музыкальную форму, музыкальный образ, развертывающиеся во времени, но фиксирующиеся сознанием как целое, — всё это свойства музыкального искусства едва ли не всех времен и народов. Не претворением ли принципов монтажности, в этом смысле, являются и театрально-музыкальные жанры, или инструментализм, вобравший в себя их черты (например, инструментализм Моцарта)?

Впрочем, все перечисленные трудности могут быть сняты следующими соображениями. Во-первых, при всей условности аналогий между музыкой и другими видами искусств фактор эстетического воздействия не может быть не учтен. Во-вторых, концепция монтажной драматургии принадлежит именно Авангарду и, шире, XX веку. Так, нарушение незыблемых жанрово-сюжетных, изобразительных, повествовательных канонов, стремление к дисгармонии, ирреальности в литературе, изобразительном и театральном искусствах, в том числе в новых видах искусства (прежде всего в кино), стали приметами и музыкальной эстетики. Эстетические параметры художественного авангарда во многом обусловили специфику музыкального языка и драматургии. К тому же нивелирование сюжетного, изобразительного аспектов в живописи и в литературе вполне сопоставимо с нивелированием роли мелоса, а следовательно, и переосмыслением сущности тематизма, форм тематического развития, да и самого понятия «развитие».

Динамические свойства кино, его ритм, способность посредством монтажности к охвату огромного количества образов и значительных временных промежутков, что приводит к сжатию, концентрации реального времени, сопоставимы со стремлением композиторов авангарда к лаконичности, конструктивности тематизма, к резким переходам от образа к образу, к «взламыванию» традиционных форм, с мышлением не только мелодико-тематическими моделями, но и звуковыми «конструкциями», сонористическими объемами[1], наконец, со «зримостью» музыкального ряда, подчеркиваемой программностью, например,

---

[1] Последнее в большей степени обозначилось, конечно, во второй половине века.

урбанистического типа или празднично-танцевальной стихией. Аналогичная связь прослеживается между музыкой и театральным искусством (особенно в контексте экспериментальных форм и праздничных действ, о которых говорилось в предыдущих главах книги).

Следовательно, монтажность как эстетическая категория не применима ко всему музыкальному искусству, тем более к тому его периоду, который базировался на принципах тематического развития в условиях тонально-гармонической системы, предполагавшей строгую функциональную иерархию, функциональную связь всех элементов музыкальной выразительности и музыкальной формы. Ведь монтажность проникла в музыку на гребне революционного порыва авангарда и была обусловлена прямо противоположными установками (отрицание функциональной иерархии, «несвязность», нарушение формальных канонов).

Отсюда — понятие монтажа в музыке может быть обосновано посредством определений, использующихся в смежных видах искусства, разумеется, с внесением необходимых корректив. *Музыкальный монтаж* — это комбинация, расположение самостоятельно значимых фрагментов формы, объединенных «общей авторской идеей», «конечным тематическим эффектом». Монтажный принцип необходимо обусловлен: а) особенностями эстетики авангарда и связанными с ними антитрадиционалистскими подходами к драматургии, форме, языку (в первую очередь, разрушением тонально-гармонической системы и созданием новых систем звуковысотной организации); б) значительным влиянием авангардистских, формалистических, экспериментальных концепций в литературе, изобразительном и театральном искусствах, кино; вообще — влиянием театральности. Одновременно монтажный принцип характеризуется: а) использованием приемов полижанровости; б) опирается на специфику тематизма и способ его компоновки, который должен отличаться максимальным сжатием, концентрацией, что выявляет и подчеркивает самодостаточность элементов формы.

Из всех перечисленных аспектов монтажности выделим лишь два, весьма характерных как для Мосолова, так и для других представителей музыкального авангарда, а именно: проблему «самостоятельно значимых элементов» и «общей динамики авторской

идеи», обозначив их, соответственно, как *разъединяющий* и *объединяющий* импульсы становления художественного образа[1].

Но прежде чем перейти к рассмотрению особенностей монтажной драматургии в сочинениях Мосолова, обратимся к прецедентам музыкального монтажа в творчестве Шостаковича и Дешевова, дабы показать распространенность этого метода в рассматриваемое время, варианты его трактовки и область применения. С нашей точки зрения, техника монтажа в 20-е годы наиболее убедительно использовалась в музыкальных сочинениях урбанистического плана, имевших скрытую или объявленную программность, отражающую все ту же революционно-праздничную, социально-утопическую доктрину.

Вторая симфония Шостаковича («Посвящение Октябрю») демонстрирует принцип монтажности в рамках инструментально-хорового действа, моделирующего образ революции и революционных праздников. Волевые, призывные интонации, сонористические эффекты, наконец, хоровая кульминация создают ощущение движения народных масс, революционной энергии, которая фокусируется в финале. Объединяющим импульсом произведения, таким образом, является общая идея, лозунговая, плакатная программа, олицетворяющая пафос социального мятежа и «победы над гнетом и тьмою». Поэтому феноменальность драматургии симфонии заключается не в особенностях тематического развития (наличие интонационных «арок» следует расценивать как привходящее обстоятельство), а в принципе компоновки, запечатлевшем цельный и понятный современникам Шостаковича образ. Свободное, концентрическое развертывание членится на ряд разделов («кругов»), каждый из которых имеет свой подъем и вершину, а также жанровую принадлежность и смысловую «сюжетную» нагрузку. Венчают конструкцию симфонии две самостоятельные макроформы: оркестровая увертюра, в которой полифонические, остинатные приемы, фактурное насыщение сонористического, кластерного типа воссоздают своего рода обстановку, место действия мятежа

---

[1] Другим сторонам, характеризующим монтажный принцип, как-то: остраненности, алогичности, абсурдности, театральности, полижанровости, новаторским методам реформирования музыкального языка и т. д. — было уделено внимание в предыдущих разделах книги.

(включение маршевых ритмов, сигнальных интонаций символизирует, в свою очередь, его порыв и целеустремленность), и хоровой финал, отличающийся, по словам М. Якубова, «торжественной декламационностью звучания, ярким мажорным колоритом, уверенностью ритмической поступи», противостоящих первому разделу (182). Каждая из макроформ, в свою очередь, дробится на ряд разделов и эпизодов: увертюра на три крупных раздела, хоровой финал — на два (от ц. 69 до ц. 95 и от ц. 95 — до конца). В свою очередь оркестровая часть имеет ряд смысловых точек, обозначающих переходы к новому материалу. Причем эти переходы подчеркиваются посредством ярких кульминационных подъемов, фиксирующих окончание разделов, но за счет динамического напряжения передающего движущий энергетический импульс к следующим. Исключение составляют, может быть, ц. 13, в которой лишь ритмическая модуляция у литавр предваряет новое построение, и ц. 30, в которой, впрочем, появление скрипки-соло, а затем — кларнета и фагота («островок» камерной музыки) в силу тембровой и фактурной модуляции само по себе отграничивает данный раздел. Переходы же к новому материалу в цц. 25, 27, 53, 56, 59, и 69 происходят именно на динамическом гребне. Одновременно внутри разделов материал самоисчерпывается, так как демонстрирует «ставшую», а не становящуюся картину. Изменения касаются лишь «количественной» (фактурной) стороныматериала, но не качественной (трансформация тематизма). В результате Вторая симфония представляет собой именно симфонию-состояние, симфонию-фреску, симфонию-монтаж, раскрывающую революционную праздничную схему. Ей не свойственно драматическое столкновение. Контрастные образы разъединены и взаимодействуют на расстоянии, в разных кадрах. Это — поистине «симфонический монумент»[1], в котором переплелись жанровые архетипы симфонии, кантаты[2], а также характерные черты синтетических массовых действ.

---

[1] Название одного из произведений Гнесина тех лет.

[2] Причем формы свободного, концентрического развертывания, метод не развития, а раскрытия тематического потенциала, крупный штрих, театральность, наконец, большое значение полифонических приемов указывают на барочный архетип.

Фортепианная пьеса Дешевова «Рельсы» представляет иной вариант решения проблемы, уже в рамках миниатюры. Дешевов приблизился к монтажу самостоятельных интонационных структур на основе объединяющей сквозной идеи токкатности (поэтому резкие динамические и фактурные повороты в произведении — например, в т. 25 или в т. 8 до 3/4 — имеют локальное значение и не служат, как у Шостаковича или Мосолова, сигналами для своеобразного «переключения скорости», вехами отграничения). Большее значение здесь имеют жанровые модуляции, контрасты субъективного и объективного рядов. Урбанистическая токкатность первого раздела (пример 5*а*), сменяющаяся затем «спотыкающимся» синкопированным ритмом связки, переходит в область прозрачного «массово-песенного» тематизма (взгляд из окна вагона — пример 5*б*). Вторая связка (marcato, т. 8 до 3/4), повторяющая элементы первого раздела и первой связки, приводит к третьему, частушечно-танцевальному разделу (пример 5*в*). Пьесу завершает материал, интонационно родственный главному, токкатному. Таким образом, в пьесе явственно сопоставляются два разнородных материала: квазиурбанистический (с острыми диссонансами и остинатной моторикой) и жанрово определенный (с ясно выраженной диатонической природой ведущего мелодического голоса). Чередование этих элементов (бег поезда и взгляд из поезда) и составляют суть монтажной конструкции сочинения.

Особенности драматургии этих произведений в отраженном виде можно обнаружить и у Мосолова, но, конечно, с учетом специфики эстетики и стиля композитора. Последовательно проанализируем характерные черты разъединяющего и объединяющего импульсов в его музыке.

Первый аспект — разъединение музыкальной ткани — обнаруживается в тематической «мозаичности» (И. Барсова), в быстрой смене контрастных эпизодов, интенсивность которой более значительна, нежели, к примеру, у Шостаковича. В отношении I части Первого концерта для фортепиано Барсова писала о том, что особенность концепции ее формы заключается «в сюитности почти мейерхольдовского плана... сонатная форма напоминает монтаж контрастных эпизодов, разобщенных жанрово, метрически и темпово; контрастны также и типы ритмического

остинато» (22, *71*). Такими же драматургическими особенностями отличаются буквально все сочинения Мосолова исследуемого периода: фортепианные сонаты, струнный квартет, фортепианные и вокальные миниатюры, оперы. Замкнутость эпизодов обуславливается в них, прежде всего, остинатными качествами тематизма, повторяемостью микроструктурных интонационных ячеек, а также нарочитой антипсихологичностью, антиэмоциональностью музыкальных образов, в силу чего дыхание и амплитуда выразительности каждого эпизода весьма ограничены.

Формированию специфической «герметичности», сжатию тематизма в монтажных эпизодах способствуют также резкие тесситурные, фактурные, динамические модуляции, прерывающие развитие[1]. После модуляций, как правило, следуют цезуры, паузы либо ферматы, фиксирующие границы разделов формы.

Способствует обособлению монтажных ячеек и гармоническая вертикаль. Линеарно-полифонический принцип, приемы политональности, полиаккордика, применяемые Мосоловым, сжимают, концентрируют музыкальную мысль. Множественность линий, составляющих гармоническую вертикаль, отражает идею «вертикального монтажа» Мейерхольда или комбинированных съемок, показывающих различные события в одновременности (в кульминации Первой сонаты Allegro Grave, в Adagio Второй сонаты, в «Заводе»).

Второй аспект — объединение — основывается в сочинениях Мосолова на принципе тематического развития (причем в рамках сохранивших свои очертания классических форм). Преодоление мозаичности, как верно замечает Барсова, достигается композитором посредством «цементирующего действия монотематизма» (там же, *71*). Нетрудно заметить, что это принципиально иное решение вопроса, нежели во Второй симфонии Шостаковича. Но идея тематической общности в произведениях Мосолова не исчерпывается наличием тем, «квазисерий» и их трансформаций в инструментальной музыке и лейтмотивов —

---

[1] Как, например, в конце Вступления и в конце основной части побочной партии Четвертой сонаты, в I части Первого фортепианного концерта перед ц. 9, в конце связующей части I части Пятой сонаты, в конце главной партии I части Первой сонаты и т. п.

в оперной. Традиционная концепция формы не создала бы специфических качеств новой музыкальной драматургии, к которым стремился Мосолов. Наряду с традиционными принципами тематического развития композитор использовал, как отмечалось выше, альтернативный материал, внедрение которого в музыкальную ткань связано с постепенным «поглощением» и «уничтожением» главного материала. Таким образом, в произведениях Мосолова пересекается целый ряд, казалось бы, взаимоисключающих драматургических приемов, создающих тем не менее совершенно особый музыкальный мир. Идея качественных тематических преобразований определяет линию тематического развития. Альтернативный материал отражает праздничную революционную утопию и, следовательно, ориентирован на плакатное, схематичное экспонирование образов. Вместе с тем альтернативный материал выполняет функцию скрепы, так как его интонационные особенности, как будет показано ниже, обусловлены наличием центрального элемента системы. И здесь, прежде чем перейти к анализу собственно альтернативного материала, правомерно было бы снова провести параллель с методом Д. Хармса.

В пьесе Хармса «Елизавета Бам», по определению А. Александрова, «обнаруживают себя две силы. Одна стремится выстроить сюжет и довести его до конца. Другая — разорвать драматическую сюжетную линию, изломать ее... Первая ведет тревожную тему. Вторая — праздничная, взрывная» (5, *28*). Первая линия — объединяющая — обладает, таким образом, негативным свойством, так как включает в себя детективную фабулу: арест главной героини и доказательство ее виновности. Сквозной лейтмотив ареста и обвинения в убийстве приводят в конечном счете к трагической развязке[1]. Вторая линия — разъединяющая, — наоборот, содержит позитивный смысл и с точки зрения жанровой принадлежности является аналогом фарса, балаганного представления со множеством интермедий,

---

[1] Следует отметить, что лейтмотив ареста появляется всякий раз, когда в тексте пьесы возникает своего рода «альтернативный» образ таракана, заставляющий Ивана Ивановича и Петра Николаевича «припоминать» исинную цель их визита к Елизавете Бам.

музыкальных антрактов и эксцентрических трюков. В стилевом аспекте эта линия представляет собой монтаж пародий, обэриутских «случаев», присказок, сентенций, «заумных стихов», комедийных и цирковых этюдов.

В результате в «Елизавете Бам» абсурдная мозаика и детективный сюжет складываются в странную картину, в которой радостное приятие мира и постоянный страх сливаются в единое целое.

И здесь приходится констатировать немаловажный факт: объединяющая сюжет идея является трагической и разрушающей; разъединяющий же последовательное становление сюжета импульс, напротив, олицетворяет собой радостное, праздничное начало. Момент жизни, случайная подробность противостоят связи этих моментов и подробностей. Нечто подобное происходит и в музыкальной драматургии сочинений Мосолова. Мозаичные куски, фрагменты формы, пронизанные мужественной остинатной моторикой, содержат мускульную энергию, которая ассоциировалась в 30-е годы с образами радостного урбанистического будущего. Наоборот, тематический аспект, объединяющий развитие, формирует трагическую коллизию, так как функции альтернативного материала в ней отражают концепцию саморазрушения.

3. Альтернативный материал

Как уже отмечалось, идея отрицания явилась одной из ключевых в эстетике авангарда, оказав решающее воздействие как на выразительную, так и на конструктивную стороны сочинений композиторов этого направления. Нигилистическая концепция сказалась, прежде всего, в применении *принципа альтернативности*, связанного с дезавуированием какой-либо узнаваемой жанрово-стилистической или формальной модели. Принцип альтернативности по существу зависел от альтернативной интерпретации авангардистами традиции и во многом определялся двухполюсностью их революционного мировоззрения. Он нашел отражение в таких проявлениях новой музыкальной эстетики, как: а) пародийная трактовка известных произведений или сти-

лей (например, в «Мавре» Стравинского или в фортепианных миниатюрах Сати); б) использование в рамках строгих классических форм элементов прикладной — джазовой, цирковой — музыки, остраняющей классические прообразы (сонаты Айвза, Половинкина, балеты Сати, Мийо); в) соединение различных ладово-конструктивных принципов организации, нарушающих традиционные представления о классических закономерностях формообразования (как, например, в «Вопросе, оставшемся без ответа» Айвза); г) сочинение музыки, не имеющей по классическим канонам ничего общего с понятием «музыкальное произведение» в силу тотальной «атематичности» (брюитистская музыка, ультрахроматика, кластерная техника, сонористика — Руссоло, Антайль, Авраамов, Вышнеградский, Лурье, Матюшин, Варез, Коуэлл); д) создание систем композиции, противопоставляемых тонально-гармоническому принципу (Шенберг, Хауэр, Вышнеградский, Рославец) и т. п.

В творчестве Мосолова альтернативный принцип проявился в особом подходе к формированию выразительных и содержательных аспектов его произведений, прежде всего в аспекте жанровых несоответствий, противопоставлений и техники монтажа, определявших драматургическую канву. Соединение различных жанровых моделей обуславливало, как уже отмечалось, неоднозначность содержания, отражающего одновременно и пафос революционного переустройства, индустриального возрождения, социальный оптимизм, праздничность мироощущения при отрицательном отношении к прошлому, и своеобразную рефлексию действительности (например, в аспекте гротескных преломлений, проникновения черт искусства абсурда, антиутопии). В конечном счете идея альтернативности способствовала созданию особого выразительного спектра музыки, в котором означенные несоответствия, метод компоновки жанровых моделей становились основой для жанровых «опровержений», антиромантической, акласcической трактовки традиционных моделей.

Однако этот общий эстетический аспект обусловил как конкретный метод отбора музыкального материала, так и специфику драматургии. Ибо с этой точки зрения альтернативный принцип выражался у Мосолова преимущественно в создании тематических комплексов, выступавших в качестве оппозиции

главному материалу[1] и именуемых в настоящем исследовании **альтернативным материалом.**

Сразу же следует подчеркнуть важное обстоятельство, отличающее в сочинениях Мосолова альтернативный материал от контрастного, производно-контрастного или побочного, которые также могут выступать в качестве оппозиции. Основная роль альтернативного материала заключается не просто в сопоставлении или противопоставлении (в том числе на основе принципа динамического сопряжения, как в традиционной сонатной форме). Функция, выполняемая им в произведениях Мосолова, заключается прежде всего в своеобразном «уничтожении», «поглощении» главного материала. Альтернативный материал играет отрицающую, остраняющую роль и не случайно представляет собой, как правило, остинатные ячейки с ярко выраженной остинатной агрессивной моторикой и гротескной характерностью. Альтернативный материал активно вторгается в область главного, опирающегося на узнаваемые романтические или классические жанровые прообразы, трансформируя его посредством подчинения тотальной остинатности и лишая его, таким образом, индивидуальности. В связи с включением альтернативного материала или его элементов характерной оказывается и динамика развития, которой присущи резкие подъемы и кульминационные вспышки, быстро исчерпывающие дыхание тематизма.

Иначе говоря, *под альтернативным материалом в произведениях Мосолова следует подразумевать тематическую оппозицию с ярко выраженной агрессивной остинатной моторикой, обладающую нередко специфической гротескной характерностью и выполняющую функцию «поглощения» главного материала в процессе развития.* Впрочем, следует сразу же оговориться. С точки зрения художественной выразительности функции альтернативного материала не всегда оказываются однозначными. В двухполюсной, трехвременной праздничной схеме альтернативный материал, по мысли композитора, должен выступать

[1] Под *главным материалом* здесь будут пониматься основные тематические комплексы (нередко в рамках экспозиционных построений), чьи интонационные особенности, способ изложения и развития связаны с характерными чертами избранной жанрово-стилевой модели.

в качестве позитивного фактора (урбанистическая образность «Завода», «Плотины»). Но свойства материала, опирающегося на остинатную «вращательность», не позволяют ему развиваться согласно замыслу автора. Происходит подмена. Представленный как отражение эстетического идеала, альтернативный материал становится символом агрессии — антиидеалом[1].

В сочинениях композитора 20-х — начала 30-х годов альтернативный материал предстает в различном облике. Так, например, в разработке I части Пятой сонаты (пример 6 *а*) альтернативный материал являет собой ритмическую группу, сигнальный мотив, который в результате повторений начинает захватывать пространство разработки, оттесняя, отторгая главный материал и подчеркивая в то же время — в силу своей изначальной остинатности, интонационной неиндивидуализированности — его остинатные качества. Как мотивы, тема или группа тем альтернативный материал используется в Финале Пятой сонаты (тема побочной партии — пример 6 *б*; и интонационно родственный ей эпизод в разработке «Бал-Саят» — пример 6 *в*), в «Заводе» (полиостинатное сопровождение, имитирующее работу заводских механизмов — пример 6 *г*), в опере «Плотина» (частушечно-танцевальная тематическая сфера, характеризующая в основном образы «строителей социализма» — примеры 6 *д–е*). В I части Первого фортепианного концерта в качестве альтернативного материала выступает тембр тромбона и гротескный прием глиссандо (пример 6 *ж*). Тембр здесь выполняет тематическую функцию, и включения тромбоновых соло, как правило, связаны с остранением, с очередной метаморфозой основных тематических комплексов главных тем Концерта. Тембр тромбона в силу своей характерности противостоит главному материалу, оркестровой фактуре, заявленной в начале «серьезности жанра» (появление тромбоновых глиссандо Барсова называет «клоунскими»).

Написанная в 1925 году **Пятая соната**, с одной стороны, завершает ранний период творчества Мосолова, с другой — стоит

[1] В результате альтернативный материал и функционален, и дисфункционален одновременно.

в преддверии его зрелых и самых известных сочинений конца 20-х — начала 30-х годов. Пятая — это прощальная дань «жанру эпохи» и одновременно первое сочинение, в котором окончательно сложившееся авангардистское мировоззрение активно вступает в открытое противоречие с избранной жанровой моделью — листовско-скрябинской монотематической сонатой. Взаимодействие подобного жанрово-стилевого прообраза и художественного контекста, вполне естественно, явилось причиной весьма сложной ситуации в аспекте музыкальной драматургии, суть которой заключается в своеобразном использовании альтернативного материала.

В процессе развития жесткая остинатная моторика движения, остродиссонирующие полиаккордовые комплексы, включение в музыкальную ткань «чужеродных интонаций», монтажность драматургии в совокупности своей оттесняют романтическую образность. Интонационные и фактурные элементы, связанные с романтико-модернистской традицией, помещаются в условия их антиромантической трактовки, что приводит в конечном счете к своеобразному самоопровережению, саморазрушению жанра.

Впрочем, этот итог предопределяется не только жанровыми несоответствиями или использованием альтернативного материала, но и внутренней противоречивостью самого главного материала. Точнее, и жанровые столкновения, и необходимость использования альтернативного принципа являются следствием необычной структуры, своего рода синтетичности основных тем.

Главная тема сонаты (пример 7*а*) содержит столкновение двух выразительных элементов: экстатичности (скрябинская «траектория» взлета) и сковывающей ее вращательности, потенциальной остинатности. Неоднозначность темы усиливается и за счет ладово-конструктивных противоречий, которые проявляются вследствие несовпадения опор и устоев в мелодии и гармонии. Иначе говоря, пользуясь терминологией П. Хиндемита (81, *54*), мелодическая и гармоническая силы главной темы находятся в обратно пропорциональной зависимости, а момент ее завершения одновременно выполняет замыкающую и размыкающую функции, становясь, таким образом, кульминацией темы (динамическая вершина мелодии в т. 2 — количественные акценты

неустоев — совпадает с разрешением D в T в гармонии — пример 7*б*)[1]. Нарушение «координации» между мелодическим и гармоническим аспектами темы связано также с наличием в них ряда оппозиций, каждая из которых, с одной стороны, подчеркивает общую тенденцию к полифоничности, дифференцированности горизонтали и вертикали, а с другой — обуславливает внутреннюю многомерность вышеназванных аспектов. Так, оппозиции хроматики и диатоники[2], симметричности и асимметричности (пример 7*в*) звукоряда[3] формируют ладово-конструктивное своеобразие мелодии. Неоднозначной становится и функциональная сторона гармонии, если учесть, что аккордовая вертикаль в основном результативна. Она является производной от интервальных закономерностей звукоряда темы (квартовость). Поэтому фонические свойства аккордов затрудняют или делают вовсе невозможным их функциональное восприятие.

---

[1] В мелодии тоны *e* и *g* — соответственно на сильном и относительно сильном времени — закрепляются как опоры, подчиняющие себе все остальные тоны. Разумеется, в данном контексте *fis* и *f* — самые неустойчивые звуки и более всего стремятся к разрешению. Гармоническая последовательность может рассматриваться как сохранивший свои контуры автентический оборот — TD/DT. Первая T — верхняя M (с побочными тонами), возникающая вследствие прерванного оборота, в связи с чем тоническая функция значительно ослабляется; первая D — V_{43} с пониженной квинтой и расщепленной септимой (основной тон септаккорда уводится в басу в повышенную септиму). Заключительная T — I_{65} с задержанием к основному тону и расщепленной терцией («зона» терции лада по терминологии И. Рогалева — 133).

[2] Из хроматического звукоряда за счет сильного времени *e* и *g*, двукратного повторения *a* выделяется трихордная попевка. Этот феномен «сращения» хроматики и диатоники лежит в основе свободного чередования и взаимопроникновения «квазисерийных» и тональных элементов в Сонате. Квартовый же диапазон попевки — ядро «квартовости», первоэлемент структур (горизонталь, вертикаль; соотношение тональностей главной и побочной партий I части).

[3] Если поместить звуки темы в пределы уменьшенной квинты, ее симметричность становится очевидной. Нарушает симметрию «лишний» тон *fis*, создающий эффект неустойчивого равновесия, асимметрии (размыкания герметичной микроструктуры).

Благодаря этому главная тема сонаты предстает цельным и вместе с тем парадоксальным организмом, структурные и ладовые противоречия которого отражают противоречивую сущность индивидуальной системы организации музыкального материала. Эта система базируется на уже отмечавшихся наиболее характерных для Мосолова формообразующих принципах: конструктивном, «квазисерийном» (основанном в данном случае на структурных закономерностях темы, отсюда — тематизация горизонтали и вертикали) и тональном (расширенно трактуемый, но тем не менее централизованный d-moll). Оба принципа в каждой точке музыкального движения находятся в синтетическом сочетании и проявляются как единство.

«Неоднозначность» главного материала в жанрово-стилистическом и ладово-конструктивном аспектах предопределила не только его парадоксальный характер, но и вышеупомянутую статичность, тем более что в данном случае динамика одного компонента (например, мелодической силы), имеющая одну направленность, сталкивается с противоположной. Поэтому характерной тенденцией развития главного материала в Сонате следует считать преодоление его внутренней статичности. Так, во вступлении и в главной партии обнаруживается противоречие между жанровой моделью тематизма и его структурным и динамическим оформлением. Мужественная экспрессия главной темы сдерживается внутренней остинатностью, квадратностью построений (вступление; тт. 1–3, 6–9 Allegro affanato; связующая часть Molto meno mosso), стабилизирующей ролью центра *d* (т. 3 вступления; тт. 1–2, 4–7, 10, 16 Allegro affanato; тт. 1–4, 8 Molto meno mosso). Музыкальная информация быстро исчерпывается. Возникает потребность в замыкании, в остановке. Но каданс и в конце основной части главной партии, и в связующей, несмотря на очевидные цезуры и отграниченность разделов, преодолевается. В первом случае (т. 17 Allegro affanato — пример 8*а*) — при помощи фактурной модуляции (переход от гомофонной фактуры к аккордовой), во втором (тт. 5–8 Meno mosso — пример 8*б*) — за счет ритмической модуляции и полифункционального мелодико-гармонического контекста[1]. Таким

[1] Верхний голос из хроматической последовательности тонов выявляет основные звуки доминантового трезвучия, а полиаккордовый

образом достигается эффект размыкания, соединения монтажных элементов. Рождается двигательный импульс. Каданс становится точкой отсчета, ибо он — «переключение» скорости, толчок, кульминация.

Отрешенная, созерцательная побочная партия (Andante tranquillo) является жанровым (колыбельная, а в заключительной части — хорал) и стилистическим антиподом главной[1]. Но в структурном плане ей присущи те же противоречия, замкнутость и остинатность построений, что и главной, только преодоление остинатной инертности в основной части побочной происходит не в конце всего раздела, а во время развертывания самой главной темы (пример 9*а*) за счет полиладовости и различия дыхания собственно темы и ее сопровождения[2]. В заключительной же части преодоление замкнутости и инерции торможения связано с динамической модуляцией (*d* в басу в нюансе *f* — пример 9*в*). Но, несмотря на тенденцию к размыканию, тормозящие процессы в побочной партии сильнее, чем в главной. Органный пункт *d* (выделение в g-moll'ном секстаккорде на сильном и относительно сильном времени тона *d*) в основной части и воз-

---

комплекс сопровождения можно в целом рассматривать как плагальный оборот, каждый из аккордов которого усложнен побочными тонами. Кроме того, разрешение в Т в обоих голосах не совпадает (первый приходит к *d* только в зоне побочной партии, а второй — на второй доле последнего такта связующей части).

[1] В противовес скрябинскому порыву главной партии — в побочной преобладает «сказочность», элегичность, адресующая к музыке Лядова и Метнера.

[2] Сопровождение представляет собой 24-тактовое повторение фигурированного секстаккорда g-moll, а главная тема — мелодию широкого дыхания, выведенную из структурных и ладовых особенностей главной темы сонаты. Опорным тоном этого искусственного лада, как и главной темы, является звук *е*, а интервал большой секунды (*e-fis*) служит условной осью вращения (напомним о «вращательном» остинатном характере главной темы), которая соединяет две кварты (квартовый принцип): *b-e* и *fis-b* (*h*). Тоникальность *а* в т. 8 Andante перекликается с квартовым шагом в главной теме, а попевка *fis-e-a*, как и ее вариант *fis-e-cis*, соответствует идее диатонического «каркаса» (*e-g-a*) главной темы (пример 9*б*).

вращение к центру *d* в басу в последних четырех тактах заключительной в целом придают побочной партии свойство своеобразного дополнения, комментария к главной. Пространство экспозиции, таким образом, становится одномерным; II часть (побочная партия) замыкает I часть (главная партия) — она в известном смысле подобна ей и, следовательно, не играет роли оппозиции. Поэтому представляется не случайным, что в заключительной части появляется полиаккорд-символ, который суммирует ладовые и конструктивные закономерности тематизма (пример 9*г*). Это — итоговая, централизующая точка. Он тонально определенен и структурно целостен. При этом он представляет собой вертикальное воплощение индивидуальной системы (следует отметить многократность его появления в дальнейшем).

Однако при кажущейся высказанности и завершенности возникает существенная проблема, связанная с недостаточностью тематического контраста в экспозиции, обусловленной, с одной стороны, монотематическим принципом развития, замкнутостью, остинатностью построений, а с другой — структурным сходством главной и побочной партий. Появляется настоятельная необходимость внедрения контрастного материала, который преодолел бы вышеупомянутую статичность главного.

Подобная ситуация с недостаточностью контраста в экспозиционных разделах складывается не только в I части, но и во всех остальных (особенно в финале). Элегия и Скерцо, написанные не в сонатных формах, не предполагают симфоничности развития. Их функции традиционны: они по отдельности словно фокусируют две образные сферы экспозиции I части — побочную (колыбельность, «сказочность» Элегии) и главную («поэмность», «полетность» в Скерцо).

В финале же становление формы, в известной степени, аналогично I части, хотя и отличается тем, что статичность музыкального материала в полной мере заявляет о себе уже внутри главной партии. Главная партия трехчастна и аккумулирует в себе, как и экспозиция I части, две различные и в то же время взаимосвязанные жанровые сферы: крайние разделы — вариации на свободно трактуемое basso ostinato — «пассакалия», а середина (Più mosso) — лирико-драматический эпизод, в ко-

тором используются интонации, напоминающие секвенцию Dies irae (примеры 10*а–б*).

Естественно, обращение к архетипическим формам является стимулом для «возвышения» сюжета. Субъективные, авторские интонации предыдущих частей выводятся на уровень жанрового обобщения (сегменты главного материала — от первого лица, скрябинский жест монтируются в музыкальную ткань «вечных форм»). Но «высокое» переосмысление тематизма происходит в замкнутой системе остинатных интонаций, ритма, тональности (сковывающий *d* в тт. 10–11, в середине — Più mosso). Здесь, как и в I части, материал сосредотачивается в структурно отграниченных эпизодах. В разделенных цезурами двух образных сферах подчеркивается прежде всего сходство, а не различие. Таким образом, главная партия финала наполняется, по существу, тем же содержанием, что и экспозиция I части. Тема Dies irae словно выступает в качестве побочной, но именно такой побочной, как в I части, то есть комментирующей главную (также следует отметить близость интонаций побочной части и Dies irae — здесь). В конечном счете, структура экспозиции I части и главной партии финала оказывается весьма схожей. В обоих случаях — в связи со статичностью, замкнутостью, монтажностью — появляется настоятельная необходимость внедрения совершенно противоположного тематического комплекса, а именно: альтернативного материала, который по своим жанровым, ладовым, ритмическим, структурным и иным параметрам был бы полярен материалу экспонирующему.

Альтернативный материал — антитеза, но, как уже подчеркивалось, в ином ракурсе, нежели традиционный побочный материал. Отрицательная заряженность, агрессивность альтернативного материала постепенно оттесняют и «поглощают» главный материал, выводя на первый план именно альтернативную образность. Производность альтернативного материала от главного в данной сонате лишь усугубляет его негативные свойства, ибо он обнаруживает амбивалентность тематизма, сближая «верх» и «низ». Альтернативный материал провоцирует не просто противоречивую, а конфликтную ситуацию. Центр тяжести драматической коллизии переносится с традиционных для сонатной формы взаимоотношений главной и побочной партий на

взаимоотрицание главного материала (в сущности, темы как первоосновы монотематического развития) и материала альтернативного (в данном случае производного от главного). Итогом этой смысловой модуляции и является поглощение, а точнее — самопоглощение, саморазрушение главного материала — процесс, который следует рассмотреть особо[1].

И в I части, и в финале альтернативный материал появляется тогда, когда экспозиционный материал полностью исчерпывает свои возможности. И в первом, и во втором случаях альтернативный материал занимает в форме функционально значимое положение. В I части он выступает в роли эпизодической темы в разработке (ритмическая группа), в финале — как главная тема побочной партии[2] и эпизод в разработке («Бал-Саят»). По своему характеру альтернативный материал непритязателен, связан с бытовыми жанрами. Изложен он, как уже отмечалось, в виде коротких по дыханию интонационных и ритмических формул (в I части — мотив-сигнал, в финале — версия русской игровой песни, «погруженной» в басовый регистр, и цитата туркменской мелодии). Вторжение альтернативного материала в музыкальную ткань (а он неожидан и ярок в силу своей агрессивности, даже некоторой банальности, что, безусловно, оттеняет серьезность, трагедийность и экзальтированность главного), его остинатное оформление как нельзя лучше способствуют отторжению, деиндивидуализации импульсивного и достаточно изысканного главного материала. Так, в конце разработки I части — после появления альтернативного материала — полифонизация фактуры, подчинение всех линий остинатному типу движения становятся причиной кульминационного взрыва и «распыления» тематизма, остаются только фактура и элементы ритма альтернативного материала (пример 11*а*).

---

[1] Любопытно заметить, что в этой схематической антитетичности уже прослеживается трехвременное взаимодействие: прошлое — лирико-драматические эпизоды, настоящее — революционный порыв, будущее — агрессия моторики альтернативного материала.

[2] Попутно заметим, что тема побочной партии — неточная инверсия Dies irae.

В финале процесс столкновения и вытеснения сходен с I частью, но более длителен. I часть — завязка трагедии, где альтернативный материал вовсе исключается, например, из репризы, что позволяет при помощи зеркальности восстановить разорванные связи. Финал же — ее вершина. В нем нагнетание напряженности необратимо движется по восходящей: от разработки к репризе, в которой альтернативный материал начинает символизировать уже торжество разрушения, «пляску смерти» (пример 11*б*). Это — контрапунктическая квинтэссенция всех сюжетных линий, конечная цель развития. Роль философского резюме здесь выполняет именно альтернативный материал, который перебрасывает множественные тематические арки к предыдущим частям: он отражает интонационные свойства главной темы; через Dies irae приближен к побочной теме I части; соотнесен с альтернативным материалом I части и т. д. Вследствие этого обстоятельства весь альтернативный материал в Сонате оказывается не просто производным тематическим комплексом, результирующей силой, способной так или иначе направлять на себя все музыкальное развитие. Альтернативный материал — это смысловая кульминация, отражение художественного принципа, суть которого заключается в поиске нетрадиционных путей формования музыкального произведения, в попытке посредством нетрадиционных методов переосмыслить существующие нормативы (хотя бы и в рамках традиционной формы).

Одним из важных обстоятельств, служащих подтверждением этого тезиса, является, в частности, то, что альтернативный материал в Пятой сонате относится к жанрово-бытовой интонационной сфере в отличие от главного, связанного с романтическим субъективизмом. Но играет он в форме не роль «очищающего» фактора (достаточно указать на позитивное значение фольклорных цитат и стилизаций у романтиков), а наоборот — становится символом отрицания. Этот антиромантический акцент весьма показателен. Мосолов переосмысливает жанровые прообразы функционально. То есть не только путем новых фактурных, интонационных и гармонических решений, но и путем их (прообразов) нетрадиционного сопоставления и сопряжения, наполнения новым по отношению к предшествующей эпохе смыслом. И именно в этом заключена примечательная

особенность Пятой сонаты, особенность, которая затем станет характерной для другого сочинения, широко использующего фольклорный пласт, — оперы «Плотина».

Первый струнный квартет op. 24 был написан в 1926 году и исполнен впервые в Москве 20 февраля 1927 года. В том же году, в июле, состоялась его премьера во Франкфурте-на-Майне. Это сочинение следует отнести уже к зрелому этапу творчества Мосолова 20-х годов, хотя черты стилевой переходности присущи Квартету так же, как и Пятой сонате. Впрочем, в отличие от Сонаты, он содержит новый спектр конструктивных идей, непосредственно предшествующих языку масштабных композиций композитора и миниатюр второй половины 20-х.

Действительно, с точки зрения жанровой принадлежности это сочинение продолжает ту линию раннего творчества Мосолова, для которой были характерны камерность[1], использование фактурных и гармонических приемов, свойственных музыке позднеромантического, модернистского типа. И здесь родство Квартета с предыдущими произведениями Мосолова очевидно. Однако внешние контуры формы и содержания есть не что иное, как жанровая «фальсификация», игра с типичными структурой и выразительными приемами: монотематическое единство выступает в качестве отражения системности и одновременно мистико-философской программы, глубокомысленной саморефлексии, отождествленной с мрачными «ползущими» хроматизмами, густой полиаккордовой тканью и т. п. Все эти романтические черты размываются посредством нового принципа организации тематизма на основе варьирования микромотивных ячеек и последовательно проводимой идеей вычленения и утверждения в качестве главного тематического комплекса альтернативного материала.

Обратимся к главной партии I части. Ее особенностью является функциональная неоднозначность разделов формы. Мед-

---

[1] Следует подчеркнуть, что жанр струнного квартета был также одним из излюбленных в это время, особенно в среде московских композиторов, находясь почти наряду с «жанром эпохи».

ленное, сурово-сдержанное вступление начинается с показа фона, сопровождения, представляющего собой три самостоятельные полифонические линии, каждая из которых охватывает практически весь хроматический звукоряд и представляет собой короткие остинатные обороты (пример 12 *а*). Главная тема вступления (1-я скрипка) состоит из квартовой и большетерцовой попевки, привносящих в общую хроматизированную ткань элемент ладовой прозрачности, примитивной наивности, хотя и не лишенной, может быть, репрезентативной патетики (вот она тема!), впрочем, оказывающейся ложной (пример 12 *б*). Ведь ожидаемое появление мелодии не состоится. Кварто-терцовые попевки немедленно замыкаются в рамки остинатных повторов. Однако за счет динамики и ускорения темпа замыкание раздела преодолевается, и, казалось бы, вступает главная тема части (пример 12 *в*). Ее синтаксическая структура и ладово-конструктивный облик мало чем отличаются от предыдущего эпизода (за исключением, пожалуй, агрессивно-динамического и моторного аспектов). Главная тема синтезирует ладовые особенности фона (хроматика) и квазитемы (диатоника), предельно концентрируя, прессуя материал, обозначая, по существу, лишь один-единственный значимый мелодический элемент (малая терция) с подчеркиванием тоникального значения тона *е*. Замыкает главную партию повторение материала вступления, но с усилением в нем фоново-остинатных функций. Таким образом, в контексте целого оказывается, что вступление и представляет собой не что иное, как главную партию Квартета, имеющую трехчастную структуру. При этом во всех частях практически отсутствует ярко выраженный мелодический рельеф, но роль полиостинатного фона обозначена четко.

Следующий этап — появление главной темы побочной партии — не создает существенного контраста в намеченной драматургической диспозиции (как и в Пятой сонате). Интонационная природа материала та же, что и в предыдущем разделе. Лишь мягкий колышущийся фон сопровождения, динамика звучания да песенно-колыбельная трихордная попевка служат напоминанием о прообразе эпизода (пример 12 *г*). По существу это вариация на главную тему. И не случайно, что прорыв динамической заостренности и маршеобразности элементов главной партии

происходит немедленно, оттесняя лирический образ. Этот принцип жанрового, динамического, темпового и фактурного контрастирования на крайне малом расстоянии (а масштаб эпизодов во всех четырех частях Квартета редко превышает 10–15 тактов) используется Мосоловым на протяжении всего произведения.

Учитывая идентичность этого приема, опустим последовательное рассмотрение дальнейшего развертывания тематизма и сконцентрируем внимание на эстетическом результате сочинения. Принимая во внимание принцип монтажности, характер соотношения и интонационные особенности элементов главного материала, попробуем ответить на вопрос: что же специфически нового привносит композитор в музыкальный язык и музыкальную драматургию Квартета?

Во-первых, с большей наглядностью, нежели в Пятой сонате, проступают черты монтажности, что само по себе отодвигает на второй план сонатный тип соотношений. Вариационный и сюитный принципы оказываются в основе становления формы. А это, в свою очередь, в большей степени подчеркивает антиромантическую, антижанровую (по отношению к избранной модели) направленность сочинения. Во-вторых, мелодический аспект тематизма в контексте сжатия, концентрации, проникновения остинатных приемов движения и жанровых опровержений теряет как в своей жанровой определенности, так и в дыхании. Песенно-вокальная природа той интонационной сферы, которая должна была бы тяготеть к непрерывности, романтической импульсивности, нивелируется. На первый план выступают интервальные конструкции, «безразличные» к их ладовому преломлению (в рамках «квазисерийности» или тональности). Наконец, в-третьих, эти интервальные «копфмотивы» оказываются главным тематическим материалом в условиях микромотивного варьирования, что придает Квартету в целом характер едва ли не минималистской композиции. Внимание композитора, таким образом, сосредотачивается не собственно на развитии, а на фрагментном развертывании кратчайших элементов тематизма с максимальным их исчерпанием. Этот метод характеризует принципиально иной уровень мышления Мосолова, так как фиксирует иной полюс стилевого притяжения (необарокко). Автор концентрирует свои усилия не на идее динамического сопряжения

двух полюсов, а на максимальном раскрытии потенциала одного тематического (мотивного) зерна и одного драматургического приема.

В этом контексте принцип альтернативности и метод использования альтернативного материала приобретают качественно иной оттенок по сравнению с Пятой сонатой и даже с Фортепианным концертом. Альтернативность здесь обращается не в сторону жанра и преодоления его нормативных черт, а к некоему инварианту жанра. Черты жанрового архетипа угадываются, но ожидания никогда не оправдываются (хотя бы на примере функциональной подмены: вступление — главная партия, мелодия — интервальная конструкция, побочная тема — одна из вариаций на главную тему вариаций и т. п. в начале I части). Альтернативный же материал, который используется в целом аналогично Пятой сонате (вытеснение и сокрушение жанрово-определенных образов за счет тотальной остинатности и гротескных приемов, каковыми в Квартете являются бесчисленные звукоизобразительные и нетрадиционные способы игры — от брутальных глиссандо до жалобно-потешных флажолетов), формируется *перед началом* экспонирования главных тем. Альтернативный материал представляет собой полиостинатный и звукоизобразительный фон, который уже в самом начале Квартета начинает подчинять себе тематический рельеф (ритмически и ладово) и в дальнейшем все более и более будет восприниматься как тематическая оппозиция, а в конечном счете и как собственно рельеф. Эта функциональная модуляция произойдет уже в разработке I части, но, в особенности, общие формы остинатного движения захватят III и IV части. Эта новая ипостась в эволюции метода предопределит характерные черты последующих опусов Мосолова, наиболее значительных или известных в свое время — отчасти Первого фортепианного концерта и в полной мере «Завода» и оперы «Герой».

Драматургическая ситуация, во многом подобная Пятой сонате и Квартету, складывается в **«Заводе. Музыке машин»** — симфоническом эпизоде из балета «Сталь», который был создан Мосоловым в 1926–1927 годах и принес ему, как уже говорилось,

широкую известность. Трижды переиздававшаяся в конце 20-х — начале 30-х партитура этого произведения была необычайно популярна, ибо воспринималась долгое время как праздничный символ грядущей индустриальной эпохи. В качестве символа «того "свежего воздуха из мира будущего", который противопоставлялся... гримасам уходящего в "затхлые матрацы времени» быта" (аналогично «Стальному скоку» Прокофьева, «Болту» Шостаковича, опере «Лед и сталь» Дешевова и т. д.) расценивается «Завод» и И. Барсовой (22, *91–92*).

Действительно, музыка «Завода» разворачивает колоритную звукоизобразительную картину работы заводских механизмов, роль которых «играют» оркестровые инструменты. Короткие остинатные формулы, порученные каждому из них, складываются в полиостинатные комплексы почти сонористического типа. Сонористическую недифференцированную вертикаль венчает мужественная, героическая тема валторн (играющих campana in aria), поэтизирующая машинный труд и являющаяся своеобразным гимном наступающей технической эпохе.

В то же время музыка этого сочинения отразила не только футурологическую, праздничную концепцию советского искусства 20-х годов. В некотором смысле «Завод» следует считать отражением противоречий времени, ибо это произведение синтезировало как футурологические настроения, бодрое, радостное приятие будущего, так и рефлексию футурологии, связанную со все усиливающимся процессом стандартизации и идеологизации жизни. Подобного рода двойственность ощущения, возникающая вследствие развертывания музыкального материала «Завода», обусловлена, на наш взгляд, характерным использованием альтернативного материала.

Альтернативный материал в «Музыке машин», в отличие от Пятой сонаты и по аналогии с Квартетом, предшествует главному материалу, представляя собой именно остинатные мотивные ячейки, формирующие полиостинатную фактуру сопровождения (пример 6*г*). Поначалу альтернативный материал выступает лишь в качестве звукоизобразительного фона. Противоречие, возникающее между главным (тема валторн — пример 2 *а*) и альтернативным материалами, в I части является следствием различия их дыхания (широкое у мелодии, короткое — в сопровож-

дении), характера (императивность, мужественность, индивидуализированность темы и механистичность, внеэмоциональность сопровождения) и ладово-конструктивной основы (опора на хроматику в сопровождении и диатонику — в главной теме).

Однако несоответствие двух образов еще не перерастает в I части в конфликтное столкновение. Главная тема в силу своей яркости, ладовой определенности противостоит остинатной, едва ли не «кластерной» вертикали. Хотя именно в этой части проясняются не только различие двух начал, но и черты сходства: ладового (опора на центр *с* в мелодии и в сопровождении) и интонационного (наличие хроматических «вращательных» элементов, например, в т. 14 главной темы), что весьма существенно, так как «поглощение» главного материала альтернативным (как и в Пятой сонате) будет происходить именно посредством последовательного обнаружения интонационного родства, а затем акцентирования, усиления в главном материале тех элементов, которые присущи альтернативному.

В средней части происходит прорыв альтернативного материала. Мелодическое начало, носителем которого в I части выступали валторны, отодвигается на второй план. Стержнем развития становится варьирование остинатных ячеек. Причем метод их варьирования обуславливается интонационными особенностями альтернативного материала. Так, если в I части идея малосекундовости (хроматики) охватывала преимущественно горизонтальный аспект, то в средней части Мосолов использует малосекундовость в вертикальном срезе — в качестве резко диссонирующих «гроздьев», создающих впечатление скрежета (например, у труб, скрипок, валторн, последние из которых, заметим, именно здесь переключаются на изложение альтернативного материала — примеры 13*а–б*).

Таким образом, альтернативный материал предстает здесь в более концентрированном, сжатом виде, одновременно захватывая как гармоническое, так и мелодическое пространство (высочайший регистр у труб, валторн, флейт и скрипок). Эффект подобного «вторжения» влечет за собой ответную реакцию. С т. 57 в басовом регистре (фаготы, тромбоны, туба, низкие струнные) появляется тема, напоминающая по характеру главную. Но уже в т. 63 она обрывается резкой тритоновой

интонацией, аналогичной интонации в партии литавр в I части. Кроме того, эта тема содержит и характерные для альтернативного материала малосекундовые обороты, подчеркнутые динамически и ритмически (пример 13 *в*).

В результате элементы главной темы интонационно сближаются с альтернативным материалом, хотя по дыханию и характеру еще противопоставляются ему. Тем не менее альтернативный материал как таковой начинает восприниматься именно в средней части, ибо уже выполняет функцию вытеснения и поглощения.

Реприза становится кульминацией всего произведения. И не только в качестве динамической вершины (tutti всего оркестра в нюансе *ff*). Кульминационное значение репризы обуславливается, прежде всего, очередной метаморфозой альтернативного материала, который с т. 91 подчиняет остинатной моторике главную тему, окончательно разрушая мелодическую линию (пример 2 *б*), включая ее в контекст полиостинатной фактуры. Малосекундовые интонации, содержавшиеся в главной теме в качестве «периферийного» элемента и усиленные в средней части в рамках главного материала ритмически и динамически, в финале замыкают изложение главной темы. Остинатное малосекундовое «вращение» в течение 13-ти тактов изнутри уничтожает своеобразие темы, которая буквально «ввинчивается» в фактуру сопровождения. Эффект разрушения темы, безусловно, драматизирует ситуацию. Качественное переосмысление, преображение основной мелодической линии под воздействием альтернативного материала, таким образом, создает более сложную коллизию, нежели просто музыкальное воплощение картины труда.

Несоответствие двух образов, подчинение одного другому, словно олицетворяет концепцию все того же абсурдного саморазрушения. Агрессивные качества альтернативного материала здесь выступают с большей очевидностью, нежели в Пятой сонате, в последних тактах финала которой главная тема еще заявляет о себе и противопоставляется альтернативному материалу. В «Заводе» главный материал растворяется в альтернативном. Более того, если в Пятой сонате идея альтернативности базировалась, прежде всего, на антиромантическом переосмыслении жан-

ра, то в «Заводе» альтернативный материал становится фактором опровержения футурологической концепции, «гимна машинному труду»[1], хотя интонационная символика альтернативного материала принадлежит одновременно конструктивистской праздничной концепции. Патетический жизнеутверждающий пафос главной темы оказался сломленным внеэмоциональным, механистическим характером альтернативного материала. «Гимн» оказался лишенным праздничного апофеоза, позитивного финального акцента.

Одним из самых примечательных инструментальных сочинений крупной формы является **Первый концерт для фортепиано с оркестром**, над которым Мосолов работал в 1926–1927 годах. В нем содержится целый ряд жанрово-стилевых противопоставлений, которые могут быть рассмотрены в двух аспектах.

Фортепианный концерт синтезирует различные искания композитора на пути формирования новой музыкальной эстетики. Конструктивистская, урбанистическая остинатность сочетается здесь с гротескными образами. Иначе говоря, в Концерте впервые с наибольшей очевидностью соединяются две основные образные сферы творчества Мосолова, по отдельности представленные, с одной стороны, в «Заводе», а с другой — в «Четырех газетных объявлениях».

Особую роль в Концерте играет его жанровая основа: I часть — Concerto, II часть — Tema con concertini, III часть — Toccata. Барсова справедливо отмечает, что жанровыми прообразами этого Концерта явились кончерто гроссо и инструментальные концерты эпохи барокко, драматургия которых опиралась на идею соревнования оркестровых групп, солирующих инструментов и оркестра, нередко была связана с трактовкой сольных инструментов как именно оркестровых. Поэтому жанр фортепианного концерта у Мосолова получил своеобразное альтернативное воплощение: это произведение одновременно представляет

[1] Наиболее последовательно идея опровержения футурологической утопии будет развита Мосоловым уже в опере «Плотина».

собой концерт для оркестра и концерт для солирующего фортепиано и оркестра[1].

Избранный жанр предопределил не только общие контуры драматургии, но и дыхание формы, в том числе метроритмическое. Главенствующее значение в Концерте получила токкатность, а ведущим принципом формообразования стало сквозное развитие на основе варьирования начальных тематических ячеек. Правда, в I части этот формообразующий принцип был соединен со схемой монотематической романтической сонаты, что создало скрытое противоречие внутри формы и обусловило тот антиромантический характер произведения, который был отмечен современниками.

Катализатором же антиромантической образности в Концерте явился также альтернативный материал, противопоставляемый как фактор поглощения и дезавуирования материалу, сосредоточившему интонации, характерные для музыкального романтизма и модернизма. В данном разделе мы остановимся на анализе специфики альтернативного материала на примере только I части Концерта, так как именно в ней сконцентрированы основные зерна столкновения между главным и альтернативным материалами[2]. Альтернативный материал в I части Концерта имеет совершенно иной облик, нежели в Пятой сонате. Если в последней альтернативным материалом явилась жанрово-бытовая тематическая сфера, то в Концерте, как уже подчеркивалось, это тембровые эффекты, такие, как, например, глиссандо тромбона, а также перекликающиеся с ним в различных фрагментах глиссандо духовых и струнных, привносящие уже во

---

[1] Примечательная тенденция воссоздания инструментального концерта, «вспомнившего» «забытую свою ипостась — старинный concerto grosso», как замечает Барсова (22, *67*), нашла в 20-е годы различное отражение в таких сочинениях, как Concerto grosso № 2 Кшенека, Концерт op. 38 Хиндемита, Партита для фортепиано и камерного оркестра Казеллы и т. п.

[2] Во II и III частях Концерта альтернативный материал обнаруживается сквозь призму I части. Вариации концентрируют гротескную образность, идею пародирования. Токката же представляет собой сквозное развитие остинатных элементов и звукоизобразительных приемов, использовавшихся в I части.

вступлении элемент гротеска, насмешки над «напыщенной» серьезностью начальных интонаций (примеры 6*ж*, 14*а*). Эти «клоунские», театральные глиссандо, неоднократно появляющиеся в I части, наделяют тембр тромбона и сам прием глиссандо чертами знаковости. Таким образом, роль тромбона — безотносительно к тому, играет ли он ordinario или глиссандо — становится в Концерте чрезвычайно важной. Тромбон превращается в носителя не просто тембровой, а темброво-драматургической, тематической идеи. Он косвенно представляет альтернативный материал (как бы за кадром) во всех его проведениях, а альтернативный материал отражается, в свою очередь, везде, где появляется тромбон-соло.

В этой связи композитор следующим образом формирует интонационно-выразительную сторону своего сочинения. Во вступлении и в главной партии музыкальный материал отличается широтой дыхания, ему присуща романтическая патетика, напряженность и драматизм (мрачность характера подчеркивается, помимо оркестровки — низкий регистр у струнных, удары там-тама, — примечательным темпом вступления: Andante lugubre). В качестве контрастного материала в рамках главного выступают мотивы с мускульной, токкатной моторикой (конец связующей и заключительной частей), резко обрывающие развитие тематически ярких элементов и провоцирующие жанровые столкновения романтико-модернистской сонатности и барочной концертности. Альтернативный же материал с его тембровой и звукоизобразительной характерностью, комической несуразностью (реплики тромбона, глиссандо меди и струнных, как правило, появляются «не к месту», «невпопад») оказывает остраняющее влияние на оба жанровых архетипа, придавая классической образности черты театральной «буффонады». Впрочем, здесь же следует отметить, что главный тематизм, как в Пятой сонате и в Квартете, обладает ладовой и конструктивной неоднозначностью, что способствует сближению различных жанровых типов и интонационному взаимодействию главного и альтернативного материалов. Да и выразительная сторона главной темы, при ближайшем рассмотрении, представляется не столь уж определенной. Игра в траурность обнаруживается не только неожиданным глиссандо тромбона, но и «жалобным», «сиротливым» звучанием

высокого фагота, излагающего главную тему, и характерной ритмической пульсацией в сопровождении у вторых скрипок и альтов, которая выглядит как ритмический ракоход похоронного марша, как траурность «наоборот» (пример 14 *б*).

Основные темы I части Концерта имеют весьма сложную интонационную структуру, объединяя, как и в ряде других сочинений Мосолова, элементы хроматики и диатоники, «квазисерийности» и тональности. Так, заявленный во вступлении фригийский e-moll осложняется ходами по звукам хроматической гаммы у низких струнных (пример 14 *в*), а затем — хроматическим контрапунктом кларнета, что предваряет изложение главной темы, в которой сочетание «квазисерийности» и ладовой определенности становится более очевидным, нежели во вступлении (примеры 14 *г–д*). Главная тема, несомненно опирающаяся на диатоническую конструкцию (в том числе из-за преобладания поступенных ходов, скачков на консонирующие интервалы), содержит ладовые и конструктивные противоречия, что, с одной стороны, подчеркнуто гармоническим сопровождением, содержащим диссонирующие и функционально неопределенные аккорды, а с другой — интонационной двусмысленностью: слиянием e-moll и E-dur, выстраивающим почти полный хроматический ряд. Ладово-конструктивная неоднозначность предопределяется в целом спецификой центрального элемента — попевки, состоящей из малой терции и секунды, на микроуровне воплощающей и тональный принцип (терция), и квазисерийный хроматический (полутон). Фактически эта попевка лежит в основе тематизма всей I части (связанного как с романтической, так и с «токкатной» образностью), цементирует монотематическую структуру сочинения. Но не только. Короткое дыхание этой попевки становится первопричиной остинатности и внешней ритмической невыразительности тематизма в его развитии, учитывая, что она (попевка) является ядром ритмической организации тематизма в различных вариантах (примеры 15 *а–е*).

Альтернативный же материал, несмотря на, казалось бы, чисто тембровое происхождение, если учитывать роль хроматики и краткость ритмического дыхания, представляет собой своеобразную версию элементов главного и производного от него материала (например, в общих токкатных формах движения).

Во-первых, многочисленные глиссандо, создающие комический, остраняющий эффект, оказываются не чем иным, как хроматическими гаммами (по записи), соотносящимися как с хроматической природой главного материала, так и с производными от него общими формами остинатного движения. Во-вторых, включения тромбона нередко совпадают с изложением главного материала (например, темы побочной партии), что, как подчеркивалось, отражает взаимосвязь альтернативного материала и главного. Таким образом, «высокий» жанр (концертность, соната, токката) постепенно модулирует в область шаржа, пародии, тематической клоунады.

Не случайным и аналогичным Пятой сонате оказывается и результат появления альтернативного материала в процессе развертывания формы. Альтернативный материал становится импульсом для проникновения в область основных тематических комплексов остинатных элементов[1], вызывает резкие динамические сдвиги и кульминации, в которых индивидуальные черты главного материала тонут, а элементы сходства с альтернативным материалом, наоборот, — проявляются. Это происходит в основной части главной партии, где после глиссандо тромбона в ц. 1 (тт. 1, 3 и 6) оркестр вступает tutti в нюансе *f* (ц. 2) вместе с фортепиано. Затем в цц. 3–5 глиссандо имитируется уже во всех голосах. Одновременно фактура пронизывается остинатно повторяющимися мотивами. Очередное тромбоновое глиссандо (один такт до ц. 6) на динамическом гребне венчает конец основной части главной партии и предвосхищает остинатную структуру связующей (ц. 6), которая представляет собой динамическую вершину главной партии в целом (tutti и *ff*).

Тема основной части побочной партии также поручается тромбону. И хотя глиссандо в этом эпизоде Мосолов не использует, косвенная интонационная связь между тромбоновыми репликами в главной партии и темой побочной обнаруживается, например, в характерном хроматическом разбеге в партии тромбона (примеры 16 *а–б*). Далее побочная тема интонационно сближается с главной (примеры 16 *в–г*) и, одновременно, с теми

[1] Заметим, что альтернативный материал за счет постоянных повторений сам становится своеобразным драматургическим остинато.

хроматическими, остинатными контрапунктами и общими формами движения, которые возникали ранее (примеры 16 *д–е*).

Таким образом, побочная аккумулирует различные образно-интонационные сферы главной (большая или меньшая широта, токкатная моторика). В то же время она выявляет их потенциальную отрицательную заряженность (связанную с тембром альтернативного материала), что предопределяет и специфику заключительной части, в которой остинатные элементы, динамика *f*, хроматические пассажи преобладают, а элементы главной и побочной суммируются. Более того, новое глиссандо тромбона в ц. 11 открывает раздел, в котором идея тотальной остинатности доводится почти до абсурда (аналогично «Заводу»). Оркестр превращается в заведенный механизм, а инструменты — в активные, но безликие детали этого механизма.

В разработке и репризе (зеркальной) I части взаимосвязь между репликами тромбона (партию которого нередко дублируют контрабасы и фаготы — цц. 18, 19, 23, 24) и остинатным tutti оркестра аналогична экспозиции. Ибо, несмотря на то что тромбоновые соло в чистом виде уже не возникают (хотя, безусловно, глиссандо в цц. 18 и 24 прорезают вертикаль, а тембр в ц. 19 не скрадывается, а скорее обогащается фаготом), альтернативное значение материала, с которым прежде выступал тромбон, сохраняется. Его экспансивность, гротесковость взламывают инерцию главного. В репризе (ц. 23) тема насыщается взвизгивающими пассажами скрипок и разворачивается на фоне «ржания» меди (трели у валторны и трубы). Зловещая метаморфоза тематизма, впитавшего в себя характер и особенности альтернативного материала, с особой силой заявляет о себе в «бешеном» характере коды (цц. 25–26 Allegro molto), в которой, как в кривом зеркале, отражаются все основные темы[1]. Мосолов придает им характер квазиторжественной помпезности (еще и в рамках C-dur/moll). Но помпезность эта еще больше оголяет их механистичность, нелепость, банальность и угловатость (пример 17).

Метод использования альтернативного материала в качестве тембра и звукоизобразительного приема обусловил возникнове-

---

[1] Прием, аналогичный Пятой сонате.

ние в Концерте еще одной примечательной альтернативы. Роль тромбона и всевозможных глиссандо оказывается не менее значимой, чем роль солиста. Точнее, в формировании музыкальной драматургии Концерта линия гротеска, тембровой характерности становится едва ли не более яркой, чем линия фортепиано, оттесняя ее, таким образом, на задний план. Если учесть, что идея жанровой альтернативности (противопоставления Фортепианного концерта и concerto grosso, романтической сонаты и барочной токкаты) изначально ставила роль солиста в «зависимое» от оркестра положение (аккомпанирующая функция), то станет очевидным, что альтернативный материал, подчеркнув эту общую идею, послужил основой для окончательного разрушения романтического прообраза[1].

В результате — траурность, торжественность, серьезность, заявленные в начале Концерта, оказались, по меткому определению Барсовой, не более, чем мистификацией. Романтико-модернистская модель опровергла сама себя, продемонстрировав тем самым очередное торжество концепции разрушения.

История оперы «Герой» (1928) драматична. Написанная для постановки в Баден-Бадене, она так и не увидела сцены ни в Германии, ни в Советском Союзе. Более того, долгое время партитура произведения считалась утраченной, и лишь благодаря изысканиям И. Барсовой в 1979 году опера была обнаружена в Венской Государственной библиотеке. Вне всякого сомнения, ее сценическая судьба еще впереди. Ибо первая постановка в Москве (1989) и концертное исполнение в Санкт-Петербурге (1998)[2]

---

[1] Следует здесь же указать на скрябинско-рахманиновскую фактуру фортепианной партии. То есть фортепиано формально играет роль «романтического героя». Однако, как в силу вышеуказанных обстоятельств, так и, фактически, отсутствия значительных, интонационно-индивидуализированных сольных эпизодов, фортепиано становится одним из инструментов, составляющих партитуру этого кончерто гроссо.

[2] Причем в Петербурге — на немецком языке, то есть в том виде, в котором она должна была прозвучать первоначально.

показали, что эта опера является одним из интереснейших опусов в наследии композитора и одновременно — значительным, этапным сочинением в истории развития советского музыкального театра 20-х годов.

Место оперы «Герой» в творчестве Мосолова, ее истоки и основные эстетические параллели были определены нами ранее (см. об этом Главу II). Глубокое обоснование эстетики и драматургии произведения содержится в статье Барсовой (22). Поэтому в настоящем разделе мы остановимся прежде всего на драматургических особенностях, адресующих к типическим чертам творческого метода композитора в плоскости претворения им принципа альтернативности и использования альтернативного материала.

Исходя из обозначенных несоответствий между сюжетом и музыкальным развитием, сценического и музыкального начал, наконец, жанровой принадлежности (трагифарс, абсурдная пьеса), наличие принципа альтернативности на первый взгляд кажется несомненным и не нуждается в доказательствах. Тем не менее вопросы о драматургических несоответствиях, о жанровых пересечениях и опровержениях требуют более детального анализа. Ведь создание универсального трагического образа посредством комической абсурдности не могло зиждиться только на принципе пародирования тех или иных классических стереотипов. Не случайно Барсова замечает, что «пародийное несоответствие, будучи нервом «Героя», не имело целью исключительно осмеяние оперных образцов» (там же, *101*). Это верно. Поставленная задача требовала многоуровневого жанрового контрапунктирования и гибкого неоднозначного взаимодействия элементов тематизма. Эту неоднозначность и жанровую полифоничность, как и прежде, выявляет и подчеркивает альтернативный материал.

Тематизм оперы, так же как и в предыдущих сочинениях, опирается на жанровую, ладовую и выразительную двуплановость, двухполюсность. Однако взаимосвязь двух ладовых и конструктивных систем имеет здесь существенные отличия по сравнению с Пятой сонатой и Первым фортепианным концертом. В Сонате и в Концерте композитором включалось «третье время», тематическая оппозиция, подчинявшая и разрушавшая двухполюсную образность. В «Заводе» этого третьего плана не было.

Точнее, он возникал как проекция соотношения тотальной остинатности и мелодического рельефа. Остинатный фон, в результате, начинал выполнять функции альтернативного материала и подводил к деиндивидуализации гимническую тему.

Опера «Герой» демонстрирует несколько иное качество метода и, собственно, альтернативного материала. Это качество определяется не включением «третьего лица» и не очевидным нивелированием главного материала, а последовательным переосмыслением функций рельефа и фона, их жанровой первоосновы. Результатом подобного переосмысления при сохранении интонационной структуры главных тем становится разрушение главного материала посредством его функционального переосмысления: тематический рельеф превращается в фон, а фон, постепенно осмысливаемый как альтернативный (остинатные ритмические группы), занимает место рельефа (в этом отношении к опере ближе всего драматургия Квартета).

Подобная трансформация связана с сюжетом и обусловлена «правилами игры» с жанровыми моделями главного материала. В этой связи следует обратить внимание на первое несоответствие, рождающееся в результате экспонирования главных музыкально-сценических образов. Так, фарсовая, комическая сторона сюжета в 1-й картине представляется далеко не очевидной. Музыкальный язык картины еще не предвещает абсурдного финала-апофеоза. Сцена ссоры, вызов на дуэль Путешественника-Иностранца, дуэт с другом-секундантом (дуэт, в котором содержится столкновение двух психологических мотивов: страха, ведь Путешественник совершенно не владеет оружием, и долга чести), казалось бы, представляют ситуацию, решенную в совершенно серьезном и даже драматическом ключе. Серьезность и конфликтность подчеркнуты динамизмом, стремительностью движения и, конечно, характером главного интонационного комплекса, концентрирующего в себе черты сигнальности и маршевости (пример 18 *а*), а на более высоком жанровом уровне — как и в Пятой сонате — скрябинскую символику («траектория взлета», мотив борьбы).

Ясно, что само по себе действие очень скоро утрачивает какую бы то ни было серьезность. Нелепая абсурдность текста, немотивированность поступков перечеркивают трагическую

сторону интриги. Но изменяется ли при этом музыкальное содержание, знаковость главной темы? Можно утверждать, что смысл ее раздваивается. Она начнет функционировать в двух драматургических измерениях: сценическом и инструментальном. Заявленная как «тема ссоры» (И. Барсова), главная тема по ходу действия будет включена в игру несоответствий. Одновременно она будет выполнять вполне серьезную роль — монотематическую функцию, являясь зерном симфонического развития, противоречащего нелепой мозаике событий. Но это произойдет позже. В рамках экспозиции, завязки трагедии на семантическом и жанровом уровне она выступает как «тема борьбы», пока еще не предполагающая неоднозначной трактовки.

В этом ракурсе становится понятным смысл и второго по значению интонационного комплекса (пример 18 *б*). По ситуации это, с точки зрения Барсовой, «приглашение на дуэль». И как «тема дуэли» ее простоватость действительно создает ощущение неуместности. Впрочем, в данном эпизоде не следует говорить еще о явном несоответствии, ведь «диатоническая речь» у Мосолова никогда не отличалась изысканностью и романтической чувственностью, будучи для композитора рудиментом языка прошлого. Она почти всегда подавалась им сквозь призму гротескового или юмористического остранения. В аспекте сонатной схемы (экспозиция) новая тема представляет собой побочную. В жанровом аспекте эта тема совмещает в себе черты романса (секстовый «вздох»), колыбельной, детской песенки (простенькая секвенция с подчеркиванием трихордной попевки). Ее наивно-жалобное («голубоглазое») звучание у гобоя на фоне моторного тревожного сопровождения раскрывают образ Путешественника как человечка маленького, испуганного и беспомощного.

Таким образом, оказывается, что обе темы формально представлены как традиционно трактуемые *лейтмотивы*, музыкальные характеристики происходящих событий и, отчасти, главного героя (Путешественника). Собственно музыкальное соотношение жанровых прообразов главного материала приводит к выводу об экспонировании коллизии, свойственной романтической драме. Тем более что означенные интонационные комплексы при резком жанровом и ладовом контрасте (преж-

де всего, в характерном для Мосолова противопоставлении хроматики диатонике) содержат ту степень интонационной общности, которая предполагает в дальнейшем использование *сонатного типа* развития. К тому же антитеза «темы борьбы» и «колыбельной» в рамках монотематической сонатной формы уже была апробирована Мосоловым прежде. В результате весь тематический потенциал 1-й картины, повторяя слова Мейерхольда, «держит курс на трагедию», заставляет поверить в неизбежность конфликта и его трагической развязки.

Избранные правила игры, конечно же, не выдерживаются. Альтернативный принцип расставляет драматургические акценты так, что они не согласуются ни с канонами используемых жанров, ни с эмоциональным фоном экспозиции оперы. Так возникают несоответствия сценической и инструментальной фабул, содержания вокальной речи и сопровождения, слова, фразы и их интонационного воплощения. Одновременно ожидаемый путь развития нарушается благодаря типическому воздействию альтернативного материала на музыкальную ткань.

Специфической чертой альтернативного материала в «Герое» является то парадоксальное обстоятельство, что он не зафиксирован в виде определенного тематического комплекса или интонационной сферы, но существует как интонационный инвариант ритмических (остинатных) и выразительных (гротескных, агрессивных) качеств главного материала. По существу, альтернативным материалом становятся группы остинатных мотивов, образовавшиеся вследствие сегментации лейттем. Так, уже в момент ссоры (цц. 6–7) «тема борьбы» дробится на два мотива — маршевый и сигнальный. Дальнейшее секвентное повторение пунктирного и триольного элементов безусловно укрупняет остинатные инерционные свойства главной темы и, следовательно, исподволь нивелирует интонационное своеобразие главного музыкального образа. С этого момента сегменты главной темы станут *остинатным фоном*, основой интонационной канвы оркестрового сопровождения. Подобная трансформация произойдет и с «темой дуэли», только ее сегментирование будет происходить менее заметно, ибо новый лейтмотив — не что иное, как производный комплекс, полученный

на основе интервальной перекомпоновки главной темы (с опорой на централизующие квартовые и секундовые шаги).

Таким образом, основные интонационные комплексы уже в 1-й картине начинают распадаться на мелкие моноритмические мотивные группы, утрачивая первоначальную цельность. Качества материала раскрываются не на основе сонатного сопряжения, а на основе мотивно-интонационного варьирования, отодвигающего идею взаимодействия противоположностей на второй план. Симфонический принцип не реализуется, а лирико-психологический аспект оказывается в зоне очередного жанрового опровержения. Каноны конфликтной драматургии в процессе развертывания музыкального материала нарушаются.

Одновременно главные интонационные комплексы не выполняют не только функций главного и побочного материала. В связи с их многочисленными повторениями, модуляцией наиболее характерных интонационных элементов в плоскость фоновой остинатности (то есть, собственно, превращение в альтернативный материал) происходит постепенное переосмысление данных тем как лейтмотивов. Инвариант остинатных особенностей этих квазилейтмотивов — альтернативный материал — снимает с главного черты знаковости по отношению к сценическим образам. После экспозиционного раздела появление мотивов, производных от обеих лейттем, становится едва ли не спонтанным, контрапунктируя вокальным партиям почти всех персонажей либо включаясь в их интонационную канву. Таковы, в частности, партии Друга, Профессора, Вахмистра, Чиновника и др. (примеры 18 *в–е*).

В конечном счете, тематический рельеф в том виде, в котором он был заявлен в 1-й картине, по существу, превращается в фон. Это происходит в результате последовательного нивелирования интонационного своеобразия главных тем за счет мотивной сегментации, принципа мотивного варьирования (преимущественно ритмического и полифонического), появления интонационного инварианта — альтернативного материала, отличающегося нарочитой остинатностью, мелодической «усредненностью», подчеркивающего несоответствие лейтмотивного принципа и сценической образности. Развитие тематизма движется не в сторону выявления его интонационного своеобразия, дина-

мического сопряжения и, наконец, качественной трансформации, он раскрывается не в виде зафиксированных за ситуацией или действующим лицом мотива или темы, а, наоборот, ведет к разрушению избранных жанровых моделей, так что музыкальный материал теряет всякое отношение к разыгрываемой пьесе.

Казалось бы, это обстоятельство должно способствовать усилению комизма, ведь таким образом происходит подчеркивание именно сценического действия: возникает двойной эффект абсурдизации происходящего. Прежде серьезность экспозиции и так противоречила сценическому развитию. Теперь, утратив серьезность, главный материал перестал соответствовать этому развитию. Однако возникающий комизм воспринимается далеко не однозначно. Поскольку тематический рельеф, превратившийся в фон, «черное кружево» остинатных интонаций, механическое нелепое «круговращение» квазилейтмотивов все-таки имеет значительное преимущество перед вновь образовавшимся (прежде всего, в вокальных партиях) «рельефом». Этот фон по-прежнему опирается на единую ладово-конструктивную систему (тот же симбиоз «квазисерийности» и новой тональности, в данном случае, едва ли не хиндемитовского типа) и монотематический принцип развертывания. Мощный конструктивный организм этой системы и выразительные качества (далеко не комического свойства) в значительной степени противостоят мозаичности языка, на котором говорят действующие лица-маски, «воспринимающие» то собственно инструментальные «фоновые» интонации, то музыкальную речь оперных штампов. Это начисто лишает персонажи каких-либо индивидуальных черт: так говорит Друг, чей выспренний монолог о защите чести венчается нелепым мотивом «стыда» (пример 18 *ж*). Данный мотив повторится затем после дуэли в мрачной, «похоронной» реплике Путешественника (пример 18 *з*). В конечном счете имитация человеческой речи у Мосолова посредством использования интонационных клише превращается в драматургический принцип, который представляет собой не просто пародирование оперных речитативов прошлого и современности (сравним также интонационное обрамление реплик «Мой Бог», «Успокойтесь» и т. п.), но и вообще речитативной оперы (особенно трагического или драматического

плана — от Даргомыжского и Мусоргского до экспрессионистов), а может быть, и шире — романтической драмы[1].

В этом аспекте, который представляет собой уже не музыкально-тематический, а концептуально-драматургический уровень, функция фона, образовавшегося в результате воздействия альтернативного материала и обладающего все теми же агрессивными и остраняющими качествами, по существу, может быть трактована значительно шире: в качестве рельефа действия, с одной стороны, подчеркивающего комическую сторону сюжета, а с другой — ее опровергающего и подводящего к эстетическому результату мейерхольдовского понимания новой трагедии («Ревизор»). В опере сосуществуют, следовательно, два параллельных драматургических уровня. Во-первых, это комическое соотнесение инструментального и вокального языка. Во-вторых, трагический раскол, разрушение комического начала посредством жанровых опровержений, функционального переосмысления тематизма на основе использования принципа альтернативности и альтернативного материала. Вот почему концертный вариант оперы, да еще и в условиях языкового барьера, может производить впечатление развертывания, скорее, экспрессионистской драмы, а сценический — тяготеет к трагифарсу. Очевидно, учет неделимости этих двух сторон в рамках драматургии оперы при очередной интерпретации произведения окажется залогом подлинного воплощения авторского замысла.

В «Герое» Мосолов подошел к решению наиважнейшей художественной задачи своего времени — формированию предпосылок для создания на основе двухполюсного революционного мировоззрения жанровых эквивалентов трагедии и драмы посредством использования многоуровневых стилевых и жанровых пересечений (в том числе в аспекте использования традиций комической оперы, народного театра, экспериментального театра авангарда и т. п.). Заслугой Мосолова является то, что все

[1] Например, в плоскости функционального несовпадения и, одновременно, контрапунктирования речевых клише-рельефа и тематически осмысленного, едва ли не симфонизированного материала сопровождения-фона, который нередко и по дыханию тематизма значительно шире, а в случае с побочным материалом, например, просто адресует к оперно-ариозным истокам.

эти пересечения были включены в контекст не идеологической схемы, а классической театральной традиции, в которой роль обобщающего фактора никогда не отводилась политической априорности. Социально-политический подтекст возникал здесь в качестве вневременного знаменателя. Опера «Герой» в результате показала универсальные возможности альтернативного метода в рамках эстетики авангарда, раскрыла действительно широкие возможности собственно авангардистской эстетики, а также наметила путь дальнейшей эволюции метода — в сторону расширения художественной палитры и тематического спектра, раскрытия многообразия жизненных явлений. Но, являясь этапом апробации новой драматической коллизии, концентрации неоднозначности взаимосвязей двух полюсов, опера, основанная на абсурдном, комическом сюжете, идее развенчания «самозванства», лжегероизма, конечно, не решала основной задачи — задачи создания позитивного идеала эпохи. В «Заводе» этот идеал был обозначен, но в декларативном плане. Замыканию трехвременной схемы требовалась убедительная художественная аргументация, основанная на последовательном утверждении идеального мифа.

Опера «Плотина» явилась вершиной творчества Мосолова 20–30-х годов. Написанная Мосоловым по заказу Ленинградского ГАТОБа (1929–1930), опера фактически стала последним крупным сочинением композитора, которое непосредственно связано с эстетикой русского художественного авангарда. Эта связь проявилась не только в особенностях музыкального языка — его жесткости, смелости, в присущем Мосолову умении синтезировать различные жанровые прообразы, но также и в актуальности сюжета, отразившего целый ряд характерных тенденций становления современного театра, которые уже были освещены на страницах этой книги.

Либретто Я. Л. Задыхина, полностью отвечающее канонам авангардистской эстетики и отражающее идеологические стереотипы времени, в значительной степени способствовало выявлению наиболее сильных сторон дарования Мосолова. Строительство гидроэлектростанции и водохранилища, на дне

которого должна была оказаться безымянная деревня, и возникающий вследствие этого конфликт между инженерами, рабочими (строителями плотины) и крестьянами (местными жителями) были той сюжетной канвой, которая позволила композитору создать как яркие образцы «индустриальной», «конструктивистской» музыки, так и жанровые картины современной жизни крестьян, рабочих и т. д. В своей опере композитор свел к общему знаменателю собственные открытия в области музыкального языка и драматургии.

Так, оперу следует считать завершающим этапом «производственного» направления творчества Мосолова и, безусловно, одним из наиболее убедительных музыкальных воплощений идей индустриализации и технического прогресса в советской музыке. «Плотина» в этом отношении отразила специфические черты «конструктивистских» произведений как самого Мосолова (упоминавшееся звукоизобразительное значение полиостинатности фактуры, плакатность, монтажность и т. п.), так и его предшественников и современников. Например, Сати, Руссоло, Вареза, Авраамова, Шостаковича, Дешевова, включавших в свои сочинения шумовые эффекты, технические трюки, нетрадиционный инструментарий[1], а также стилизации и реминисценции бытовой музыки в целях создания ощущения подлинности, конкретности, в конечном счете — отождествления искусства и нового урбанистического мира.

Сказалась здесь, конечно, общеевропейская тенденция, направленная на стирание граней между музыкальным и драматическим спектаклем, и проявившаяся, например, в использовании прозаического текста в либретто, усилении речевого начала в вокальных партиях, в широком применении неомузыкаленной речи (Прокофьев, Шенберг, Шостакович, Стравинский, Берг), на-

---

[1] Весьма вероятно, что использование советскими композиторами шумовых эффектов было связано не только с западным влиянием, но и с широким распространением в 20-е годы в СССР всевозможных шумовых ансамблей, собиравшихся под сенью самодеятельных музыкальных кружков и театров, ансамблей, игравших на предметах, оказывавшихся «под рукой». Таким образом, шумовая музыка представляла в это время уже не столько авангардистскую «лабораторию», сколько была музыкой нового быта (136).

конец, в окончательном антиромантическом переосмыслении оперы как жанра.

Опера на «производственный» сюжет призвана была преодолеть свою романтическую «односторонность»: динамика музыкального развития не должна была противоречить динамике действия. Отсюда — реалистичность, даже натуралистичность упоминавшихся прежде эффектов, а именно: паровозные свистки, гудки, телефонные звонки, взрывы, включение драматических актеров в состав исполнителей, в финале — звучание самодеятельного оркестра, играющего за сценой «нестройно», наконец, кинематограф. Иначе говоря, композитор документально, в мельчайших деталях пытался воссоздать современную жизненную ситуацию, убрать, как в театре Мейерхольда, барьер между зрителем и сценой, переместить саму сцену в зрительный зал[1].

В опере дальнейшее развитие получила и та образно-музыкальная сфера, которая, с одной стороны, представляла собой ключевое звено в праздничной трехвременной утопии театрального авангарда (прошлое), а с другой — являлась своеобразным компенсатором отсутствия лирического начала в творчестве Мосолова 20-х годов, а именно: сфера гротеска. Действительно, зощенковское мироощущение заняло в опере важное место. Гротеск расцвечивал нарочито механистическую, внеэмоциональную музыку, привнося известную степень контраста. Но приемы гротескного изображения некоторых персонажей в «Плотине», как и в более ранних сочинениях Мосолова, скорее не компенсировали отсутствие лиризма, а наоборот, усугубляли авангардистскую, антиромантическую направленность музыкальной драматургии. Ибо гротескному остранению композитор подвергал, естественно, романтико-модернистские традиции и традиции русской

---

[1] Еще раз хочется подчеркнуть влияние на оперу массовых праздников, театрализованных зрелищ послеоктябрьского десятилетия, спектаклей-плакатов (например, «Вышки Октября» Б. Яворского и И. Уткина), для которых были характерны не только однозначность разграничения положительной и отрицательной образности, но и синтетичность в смысле объединения самостоятельной музыкальной линии и драматической, театральной (47). По словам Мейерхольда, театр в это время «мобилизовал все доступные ему средства для достижения наибольшего агитационного воздействия на зрителя» (там же, *90*)

исторической оперы, что выражалось в трансформации тематизма, фактуры, ритма, адресующих к музыке Мусоргского, Римского-Корсакова, Скрябина, Рахманинова, Мясковского, Фейнберга и др. Но не только. Ведь романтическое наследие для Мосолова — это, в том числе, чувственность, эмоция, утратившие свою подлинность и ставшие достоянием массовой культуры, это интонационные клише, воспринятые «нэпманским, мещанским» слухом.

В опере Мосолова гротеск проявился двояко. Во-первых, в характерном изображении персонажей путем жанровых трансформаций. Представители «старого мира» говорят на классическом оперном языке, тем или иным образом деформированном. Например, партии инока Гавриила, кликуш Фефелы и Ненелы должны исполняться характерными голосами. Внешне распевные и выразительные темы, порученные этим персонажам, уродливо преломляются в условиях высочайшей тесситуры (эффект визга). Партию Гавриила, кроме того, сопровождают сумрачные, нелепые форшлаги в оркестровом сопровождении (примеры 19 *а–б*).

Во-вторых, некоторые фольклорные стилизации ставятся в условия сатирического остранения. Оно возникает преимущественно в массовых крестьянских сценах, например в заключительных хорах 1-й картины I действия и 1-й картины IV действия (примеры 20 *а–б*), тематизм которых в силу своей незатейливой остинатности рисует образ безликой, темной народной массы (здесь же следует отметить и абсурдность стилизованного текста).

Безусловно, гротескное преломление фольклорного пласта явилось отражением все того же принципа альтернативности, что сказалось в установлении обратной связи с драматургическими традициями русской классической исторической оперы. Интересно, что трехвременная праздничная схема оперы Мосолова (близкая, как уже отмечалось, народному мировосприятию и характерная для народной культуры) в общих чертах совпадает с тремя образно-интонационными линиями народной драмы «Хованщина» и историко-мифологической оперы «Китеж». В «Плотине», как в операх Мусоргского и Римского-Корсакова, существуют три образно-интонационные сферы,

в той или иной степени противостоящие друг другу в контексте действия:

1) образы «производства», строительства как символ будущего (группа тем, изложенных в основном инструментально, для которых характерны короткое дыхание, «вращательность», «квазисерийность» — примеры 21 *а–в*);

2) образы «Руси уходящей» (темы широкого дыхания, в напевности которых угадываются традиционные обороты русской оперной музыки; для этих тем характерно большее ритмическое и интонационное разнообразие, ладовая определенность, эмоциональная окрашенность — примеры 19 *б*, 22 *а–д*; данная группа представлена в основном партиями Секлетеи, Ивана, Пущина, Поли, отчасти Епишки, Гавриила, кликуш);

3) образы «Руси советской» (частушечно-танцевальная тематическая сфера, концентрирующая по ходу действия отрицательную образность и одновременно отражающая ритмическую остинатную специфику первой группы и ладовые особенности второй — примеры 6 *д–е*, 23 *а–б*, отчасти 20 *б*; к этой же группе следует отнести «Кадриль» — цитату известной песни «Как родная меня мать провожала», пионерский марш и т. п.; данную образно-тематическую линию представляют Серега, Бура, Поддужный, Тюха, рабочие, плотники и т. д.).

Для сравнения укажем на три образно-интонационные линии «Хованщины»: 1) стрельцы и Хованский (их тематизм интонационно и ритмически близок; так, угловатая лейттема Хованского может быть рассмотрена сквозь призму удалых песен стрельцов из III действия и куражливой песенки-частушки Кузьки — примеры 24 *а–б*); 2) образы «Святой Руси» — хор пришлых людей, тема рассвета, Голицын, Марфа, Досифей — генетически связаны с жанрами протяжной крестьянской песни, былины, духовного стиха и т. п.; 3) «потешные» — по отношению к предыдущим интонационным сферам элемент, в некотором смысле альтернативный, чужеродный (по дыханию, по жанровой принадлежности) и, в конечном счете, вытесняющий первую и вторую линии; как известно, апофеозом фанфар Потешного войска Петра заканчивается опера.

Совпадение музыкальных характеристик некоторых персонажей подчеркивает также общность драматургических

параллелей между операми Мусоргского и Мосолова: Марфа — Секлетея, Хованский — Пущин, Кузька — Епишка и т. п. Причем похожими оказываются даже интонационные обороты в вокальных партиях перечисленных героев (примеры 24 *в–д*).

Тем не менее метод противопоставления образных сфер у Мусоргского и Мосолова, конечно же, различен. Драматургические и философские акценты Мосолов расставляет иначе, нежели Мусоргский. Симпатии композитора и либреттиста «Плотины» обращены преимущественно в сторону той силы, которая, созидая, разрушает. Отсюда и превалирование гротеска в изображении национального начала, и мрачный колорит вступления, рисующего «Русь уходящую» (в отличие от светлого, оптимистичного «Рассвета на Москве-реке»), известная незавершенность, «промежуточность» сцен гибели Секлетеи, Ивана, уничтожения деревни в результате разлива реки (в отличие от развернутых сцен покаяния стрельцов, самосожжения раскольников) и, в конечном счете, необходимость счастливого, праздничного финала. Поэтому, несмотря на то что идея позитивного изображения нового мира в опере вступает в противоречие с реальным художественным воплощением, «Плотину», с определенными оговорками, можно назвать анти-«Хованщиной», так как ее кульминацией является торжество разрушения (в том числе интонационного), а не возвышенная трагедия гибели старой Руси в лице раскольников у Мусоргского.

Приблизительно в такой же связи обнаруживаются совпадения некоторых сюжетных и драматургических коллизий «Плотины» и «Китежа». И хотя в «Китеже» есть лишь два очевидно противоположных начала, Святая Русь и Восток — татары, тем не менее ряд моментов указывает на непосредственную близость драматургической канвы опер Римского-Корсакова и Мосолова. Так, образ Кутерьмы — отчаявшегося грешника и предателя — словно представительствует от лица той деклассированной массы, которая уже появлялась на оперной сцене в качестве бунтующей толпы (вспомним «Кромы» Мусоргского) и которая в опере «Плотина» предстает как организованная и целеустремленная сила — рабочие, строители, вооруженные новой коммунистической идеологией. Серега, пьяница Епишка («потомки» корсаковского Григория Кутерьмы) также становятся частью проле-

тарской массы, оторванной от родных корней, но которой принадлежит весь мир и власть. Сходство этих образов подчеркивается не только интонационными, жанровыми совпадениями (частушечно-куражливый тон), но и драматургией, ведь Кутерьма — это тоже своего рода антипод духовности и вечных истин, которые несут в себе Феврония, Поярок, князь Всеволод и другие (примеры 6 *д*, 23 *а*, 25 *а–б*).

Однако следует подчеркнуть, что если философской доминантой оперы Римского-Корсакова становится наказание Кутерьмы за совершенный грех, то у Мосолова Серега и Епишка оказываются на стороне победившей силы разрушения.

Таким образом, философские резюме двух опер опять же становятся прямо противоположными. В обоих произведениях символы Руси — Китеж и Деревня (Мельница) — погибают: исчезает в водах Светлояра Китеж, на дне водохранилища оказывается Деревня. Но оценка этих событий двумя художниками — полярна. Исчезновение Китежа означает его возвышение, духовное преображение. Классическое мировоззрение подчеркивает непроницаемость вечных истин. Гибель Деревни, наоборот, рассматривается сквозь призму революционной, праздничной мифологемы и авангардистского мировоззрения, подвергающего гуманистические ценности беспощадной ревизии. Место Деревни занимает Молох-Плотина как символ новой эпохи, для которой этические критерии и традиции прошлого, абсолютная значимость личной свободы и воли несущественны по сравнению с целесообразностью, упорядоченностью и функциональностью.

Впрочем, гротескное изображение народа, преломление классической традиции в опере не были столь однозначными, чтобы весь фольклорный пласт (как в Пятой сонате) можно было бы рассматривать как альтернативный. В равной степени материал, олицетворяющий «производственную» утопию и родственный музыке «Завода», не становится, на наш взгляд, в полном смысле альтернативным. Трехвременная сюжетная схема вычленяет особую альтернативную группу персонажей, противостоящую как образам прошлого (пусть темного, смешного, но в чем-то необыкновенно притягательного и, несомненно, вызывающего сочувствие), так и, отчасти, будущего (воплотившим праздничную мечту о всеобщем счастье).

В этой связи Мосолов иначе расставляет драматургические акценты, нежели в предыдущих своих сочинениях. Конечно, остинатные качества музыки, рисующей праздничный идеал — строительство гидроэлектростанции (преимущественно в инструментальных эпизодах), и отсутствие интонационных характеристик у инженеров и коммунистов противопоставлены живому мелосу в партиях Секлетеи, Поли, Ивана и др. В то же время образы производства лишь контрастны по отношению к психологической образности и не содержат той степени отрицательной заряженности, которая была бы необходима для уничтожения, дезавуирования материала, обладающего широтой дыхания и ярким мелодизмом. Иначе говоря, музыкальные темы, которые олицетворяют производство, осуществляя, казалось бы, идею альтернативности, альтернативным материалом не становятся.

Кроме того, темы «крестьянства» и «производства» при всем их ладово-конструктивном различии (опора на диатонику в первом случае и на «квазисерийность», хроматику — во втором) обнаруживают и существенные черты сходства. Это сходство проявляется в основном на интонационно-мелодическом уровне, как, например, в темах «Руси уходящей» и Плотины (Вступление к 1-й картине I действия и Антракт между 1-й и 2-й картинами того же действия), в которых совпадают и интонационные контуры, и весьма важные для формирования их выразительного облика интервалы чистой кварты и малой терции (примеры 21 *а*, 22 *а*). Сближает два пласта и общность гармонического сопровождения. Вертикаль в опере — часто полиаккордовая, камуфлирующая ладовую принадлежность и ладовые центры.

Альтернативный же материал в «Плотине», прежде всего, возникает за счет дифференцирования жанрово-бытовой тематической сферы, разграничения внутри этой сферы тематических комплексов, олицетворяющих прошлое и настоящее. В результате оказывается, что специфика альтернативного материала обуславливается двойственностью трактовки Мосоловым фольклорной традиции и русской литературной традиции, в которой проблема философско-исторического значения народа являлась одной из центральных.

Народ — это, с одной стороны, Секлетея, Поля, Иван, Пущин, с другой — рабочие, плотники, пьяные деревенские мужики. Их духовный и нравственный облик различен. Естественно, различны и средства жанрового обобщения. Композитор ясно проводит грань между частушечно-танцевальными и песенно-речитативными элементами. Казалось бы, такого рода разделение не может внести существенный контраст в рамки единой ладовой системы. Но речь идет не о ладовом противопоставлении (оно в данном случае не существенно), а о жанрово-драматургическом, сюжетном. Ведь Мосолов трактует частушечно-танцевальную образность как именно отрицательную. Композитор «укрупняет» остинатные свойства частушечно-танцевальных тем, лишая их первоначальной интонационной индивидуальности и отражая одновременно характерные свойства материала, который в опере призван играть роль утопического фатума — Плотины (напомним, в Пятой сонате именно тема игровой песни в финале является символом агрессии). Результатом взаимодействия этих линий явилось парадоксальное обстоятельство, которое вряд ли предвидел сам композитор: агрессивно-остинатная структура материала «производственной» утопии и танцевального материала начинает преобладать, вытесняя, поглощая мелодизм «Руси уходящей». Но, одновременно, зловещие, блеклые танцы, пляски, частушки, марши, то есть весь «китчевый» материал, постепенно вытесняют и музыкальные образы, связанные с футурологической концепцией, праздничной мечтой о будущем, что видно на примере финала, представляющего собой танцевальную сцену, апофеоз интонационно «нейтральных», почти банальных мотивов. Таким образом, альтернативным материалом в опере становится именно частушечно-танцевальный пласт, по-своему близкий материалу «производства» и «Руси уходящей», но вытесняющий и разрушающий его к финалу.

Тем самым альтернативный материал символизирует новую действительность, но далеко не в футурологическом ключе, как в «Заводе», а скорее в неореалистическом, почти абсурдном. Документализм, жизненная достоверность праздничной концепции авангарда опровергают самую суть революционной утопии о всеобщем счастье и справедливости, ибо в качестве Молоха выступает, в конечном счете, не отвлеченная плотина, а ее

создатели — представители деклассированной массы, циники-разрушители.

Поэтому альтернативный материал в произведении Мосолова служит не только решению музыкально-драматургических задач. Он становится фактором, усиливающим противоречия либретто и в весьма неоднозначном плане высвечивающим содержание оперы. Вытеснение распевной, наивной и потому трогательной музыки, ассоциирующейся с безвозвратным прошлым, и апофеоз, победа агрессивного, отрицательного начала вносят существенный дисбаланс в идеологизированную схему сочинения. Утверждение позитивного смысла индустриализации и строительства коммунизма остраняется не только фактом антигуманного разрушения «новым» миром «старого», но и отталкивающей примитивностью «нового» мира, его одиозностью, отсутствием одухотворенности.

Собственно и финал, который должен бы был расцветить, возвысить торжественный момент победы настоящего над прошлым, представляет собой достаточно странную картину, имеющую лишь отвлеченное сходство с фантастическими утопиями массовых праздников первых послереволюционных лет. Торжество новой жизни отмечается в опере на фоне бедности, разрухи, уныния (в этом смысле весьма показательна ремарка либреттиста к финалу: «Здание гидростанции. Жалкие плакаты. Надпись: "Электрификация плюс советская власть — это Коммунизм". Все бедно и грустно»). Таким образом, формальная задача — нарисовать картину героического, самоотверженного труда, борьбы со стихией и внутренними врагами во имя великой цели — получает двусмысленную трактовку. Натурализм, абсурдность изображения (а точнее, реализм, ставший в те годы абсурдом действительности), в которых отсутствовал элемент лакированной мифологичности социалистического искусства, разрушали изначально стройную идейно-философскую фабулу произведения и утверждали ее антиутопический ракурс. Не исключено, что именно эта сторона сочинения оказалась в «Плотине» наиболее уязвимой, что и явилось в итоге одной из главных причин снятия оперы с постановки.

Музыкальная драматургия оперы Мосолова содержит поистине новаторский элемент, непосредственно связанный с методом использования альтернативного материала, обнаруживающего себя, пожалуй, с наибольшей очевидностью и убедительностью. С другой стороны, эстетический результат сочинения, обусловленный неоднозначностью, двусмысленностью трактовки современной производственной, революционной темы, указывает на кризис «эстетики отрицания» и авангардистской праздничности в творчестве Мосолова.

Поэтому, резюмируя вышеизложенное, следует подчеркнуть, что система использования альтернативного материала в опере, впрочем, как и в других сочинениях композитора, аккумулирует специфические черты авангардистской эстетики и одновременно содержит зерна кризиса авангардистского мировоззрения. Эта система проявляется, в конечном счете, в четырех аспектах:

1) альтернативный материал — центральная формообразующая и драматургическая идея, отражающаяся в создании тематических комплексов, опирающихся нередко на жанрово-бытовые прообразы, обладающих ярко выраженной остинатной агрессивной моторикой и гротескной характерностью, обнаруживающих в процессе развития сходство с главным материалом сочинений;

2) альтернативному материалу как чисто формальной идее поручается функция поглощения материала яркого, связанного с живыми образами. В этой связи альтернативный материал выступает в качестве результирующей силы, смысловой кульминации сочинений, в которых пафос отрицания и разрушения начинает преобладать;

3) последнее обстоятельство — как в «Плотине», так и в других сочинениях — является причиной фактического отсутствия «положительного героя». Все образно-интонационные сферы, испытывающие воздействие альтернативного материала, выводятся под знаком отрицания или гротескного изображения;

4) таким образом, альтернативный материал предопределяет главный *эстетический результат сочинений композитора,* в которых позиция автора, несмотря на ощущение им жестокой абсурдности происходящего, оказывается отстраненной. Так, в музыкальной драматургии «Плотины» не оказывается линии, способной выразить сущностный стержень концепции.

Формальная идея поглощает содержание, а точнее, предопределяет такой его ракурс, при котором трактовка автором драматической ситуации, каковой является столкновение двух миров, оказывается недостаточно ясной, а антиутопичность, абсурдность проявляются лишь в качестве намека, предвосхищения, но еще не системы мировоззрения. Праздничная утопия, основанная на схематичном распределении положительных и отрицательных функций между масками-персонажами, сталкивается с традиционным классическим представлением о неоднозначности добра и зла, о сложности психологических мотивов, заставляющих творить добро или совершать преступления, наконец, о своеобразии русской национальной жизни и об историческом назначении русского народа. Однако это столкновение заканчивается «ничьей»: побежденное прошлое бессильно, победившее настоящее — бессмысленно. Избранная идеальная модель оказывается ложной. Тотальное разрушение, в конечном счете, не приводит к праздничному финалу, так как праздничность должна обладать неким качеством «света». Ведь урбанистическая образность оказывается либо признаком альтернативного материала, либо косвенно связана с ним. Яркий музыкальный материал модулирует в сферу общего фона, фоновый аспект (остинатное движение), как в «Герое», занимает место рельефа.

Такая эстетическая неопределенность, отстраненность, несмотря на удивительные открытия в сфере трагических коллизий (например, в «Герое» или в «Плотине»), как представляется, отразили весьма важное свойство и, в то же время, известную ограниченность метода авангарда, оказавшегося не способным на базе футурологической и социальной утопии и с помощью формальных приемов выразить сущность трагической эпохи и, шире, бытия. В этом плане совершенно справедливым является замечание С. Батраковой: «Изобретая формулу будущего, утопист не может и не хочет видеть реальную историю во всей ее сложности и неповторимости. Взмывая высоко на крыльях утопической фантазии, он не может и не хочет различать детали и подробности действительной жизни» (34, *186*).

Может быть, поэтому рамки Авангарда уже с конца 20-х, в 30-е годы станут тесными для таких выдающихся мастеров, как

Прокофьев, Шостакович, Хармс, Платонов, Дейнека и др. В частности, повесть Платонова «Котлован», по внешним признакам напоминающая коллизию «Плотины», содержит чрезвычайно мощный сюжетный поворот в финале: смерть ребенка — драматургический акцент, который высвечивает позицию автора со всей определенностью. «Производственная» утопическая концепция здесь опровергается посредством гуманистической христианской литературной традиции XIX века, восходящей, прежде всего, к творчеству Гоголя и Достоевского. Опера «Плотина» и другие сочинения Мосолова не содержат *подобного рода* неоднозначности, мировоззренческой «двусмысленности», в которой обвиняли Платонова, например, Л. Авербах и А. Фадеев (172, *21*).

Метод использования альтернативного материала, явившись эпицентром выразительных и конструктивных столкновений в творчестве композитора, остался все-таки не до конца реализованной художественной идеей, цементирующей, а не разрушающей концепцию произведений. А ведь именно разрушающая абсурдная тенденция сказалась в музыке Мосолова с особой остротой, поставив в результате на грань кризиса сам творческий метод автора[1]. Таким образом, мировоззренческие противоречия и неоднозначность метода предопределили, в конечном счете, главный результат — стилевую переориентацию творчества Мосолова в 30-е годы. Блестящие эксперименты с формой и талантливые находки, к сожалению, таковыми и остались.

---

[1] Хотя нельзя не признать перспективности пути, по которому шел композитор в области альтернативной трансформации бытовых жанров сквозь призму всеразрушающей банальной агрессивности и ложного оптимизма, идеи, гениально развитой в дальнейшем Шостаковичем.

Глава IV

1. Конец русского авангарда

На рубеже 20–30-х годов авангардистское движение приближается к глубокому кризису. Казалось бы, внешние проявления упадка уже дают основания для обобщений, касающихся первопричин тех изменений, которые претерпевают эстетика, художественные и теоретические системы авангарда, индивидуальные творческие методы художников-авангардистов. На поверхности здесь оказываются, во-первых, наступление на инакомыслие со стороны пролетарских группировок, официального искусства и тоталитарного режима, огульная критика выдающихся представителей «левого» искусства, запрет организаций и сообществ, неподконтрольных государственным идеологическим структурам, и, наконец, репрессии. Во-вторых, ослабевает резонанс авангарда в обществе. Потребность в искусстве с эмоционально ярким содержанием в значительной степени усиливают позиции академизма и традиционализма, выводя на первый план непреходящие ценности классики. В-третьих, что касается музыкального авангарда, то его реальная разобщенность и постепенный распад АСМа, неизгладимые противоречия «левых» и «умеренных», москвичей и ленинградцев также не способствуют противостоянию неблагоприятным обстоятельствам, по существу, подчеркивают полную беспомощность как перед лицом государственной политики, так и перед весьма агрессивными оппонентами из РАПМа.

Впрочем, при ближайшем рассмотрении все эти объективные причины не могут быть выделены в качестве определяющих, ведь расцвет художественной культуры, направления или стиля не всегда зависит от политически благоприятных обстоятельств, потребностей общества или внутреннего единства движения. Конечно, социально-политический аспект, состояние общества в истории искусства не должны недооцениваться, тем

более искусства XX столетия, в котором динамика политической и экономической жизни достигает по сравнению со всеми периодами существования цивилизации наивысшей точки, а влияние политики и экономики для многих художественных традиций становится основополагающим. Однако внутренние закономерности явлений, обусловленные *всем* культурно-историческим фоном, этическими императивами и эстетическими нормами, не позволяют этим явлениям развиваться «вариабельно» (например, в зависимости от перепадов политической температуры), и, в итоге, развиваться бесконечно. Иначе говоря, поиск первопричин конца авангарда следует искать не только в особенностях социально-политической ситуации СССР 30-х годов, но, главным образом, в самом авангарде и в специфике его исторической миссии.

В разрезе историко-культурных процессов первой трети столетия роль авангарда следует признать значительной, во-многом — определяющей в процессе переосмысления философского и художественного опыта прошлого и одновременно создания нового образа мира, а также способов его художественного отображения. Однако на рубеже 20–30-х годов *историческая миссия авангарда* была в целом выполнена. Цепочка триады «разрушение–ревизия–создание» замкнулась. Замкнулся и круг исторических этапов авангарда — синкретического, аналитического, синтетического, — функции которых были исчерпаны. За незначительный отрезок времени были отвергнуты не только каноны классического искусства и, в первую очередь, романтического, а перечеркнуты пути эволюционных преобразований внутри классической традиции, по которым пытались идти представители модернизма. Здесь авангард отразил дух революционных изменений начала столетия во всех ипостасях — социально-политической, экономической, научно-технической и т. п. Авангард в искусстве, таким образом, обозначил и воплотил идеал эпохи в широком смысле этого понятия. Стержнем мировоззрения авангарда явился *идеал революции*, направленной на разрушение старого образа мира и создание нового мировоззрения. Эстетическим же эквивалентом идеала революции оказались, повторим, двухполюсная и трехвременная праздничная схемы, раскрывшиеся в революционной праздничной утопии.

К концу 20-х годов становится понятным, что ни идеал эпохи, ни эстетический идеал авангарда уже не способны к дальнейшему развитию и самораскрытию. Ведь воздействие революционного мировоззрения не может обладать достаточной степенью продолжительности, так как в определенный момент на этапе кристаллизации устойчивых принципов общественной организации или новых систем в науке и в искусстве, стремление к устойчивости вступает в неизбежное противоречие с динамикой революционизма и нигилистическим содержанием революционного идеала. Поэтому общественно значимый идеал модулирует в плоскость официального мифа о перманентной мировой революции и о его тождестве с определенным политическим устройством, подменяя аспект динамики статикой герметичной идеологизированной формы. Системотворчество, экспериментирование, в свою очередь, переходят в плоскость раскрытия возможностей уже созданных систем. Очевидно, что подобная перестановка акцентов немедленно сказывается и на эстетическом идеале. Но авангард в этом плане перестает отражать содержание времени. Новый миф предполагает отождествление настоящего и будущего, окончание процесса переустройства, так как цель революции оказывается достигнутой. Эстетический же идеал авангарда, наоборот, характеризуется устремленностью в будущее и непрерывностью обновления. Следовательно, авангардистское мировоззрение подходит к рубежу либо самоотрицания, либо противопоставления, что в любом случае указывает на изменение направления развития и, разумеется, историко-культурных перспектив.

Следует отметить также значение того обстоятельства, что универсальная праздничная утопия авангарда возникла и развивалась не просто на базе «эстетики отрицания», а на присущей ей формуле «эстетического аморализма» (В. Зеньковский) — том реликтовом образовании, которое оформилось довольно давно: в результате развития философских концепций романтизма и модернизма. В условиях эстетики авангарда значение искусства как силы преображающей и роль творца как «демиурга», «Мессии» расценивались по сравнению с предшествующей эпохой лишь с незначительными изменениями. Отождествление духовно-этического и эстетического начал, доминирующее положе-

ние собственно искусства как основы жизнетворчества было так же свойственно «левым» художникам, как и их «умеренным» оппонентам старшего поколения. Преображение жизни посредством искусства, уверенность в абсолютной взаимосвязи развития социальной революции и нового искусства относились к тем характерным заблуждениям утопического мировоззрения, которые лишали его действительной опоры в обществе. К тому же методы насильственного социального переустройства отражались в искусственности поэтики авангарда и схематизме художественных приемов. Нигилизм, двухполюсность, сказываясь в концепциях новых художественных форм, безусловно, создавали новое содержание. Но содержание это отображало прежде всего революционную утопию и утопию эстетическую, априорно утверждавших неизбежность, а самое главное, нравственную оправданность революции. Очевидно, что вопросы осознания глубинных противоречий между целями и способами социальных преобразований, об оторванности революции и революционного искусства от народа, вообще о правомочности схематичного дробления сложнейших процессов жизни государства и человеческой жизни — в новой концепции искусства не являлись ведущими. Следовательно, духовно-этический идеал авангарда совпадал с мифом о всемирных «свободе, равенстве и братстве», обобщенными символами благоденствия, при всей своей привлекательности не облеченными ни действительными духовными реалиями, ни психологической конкретностью. Интерес к общему и внеличному возвышался над частным и индивидуальным. Отсюда такие понятия, как сопереживание, сострадание, психологизм, впрочем, как и личностная позиция художника, оказывались либо несущественными, либо привходящими чертами художественных концепций и произведений авангарда. Ясно, что подобная позиция не могла долгое время вызывать общественный резонанс.

Таким образом, авангард выполняет свою миссию и переживает кризис двухсторонне. Разрушая каноны искусства прошлого и создавая новую эстетику, авангард формирует и отражает идеал эпохи. Но идеальный миф революции, становясь символом эстетики, не развивается в самостоятельный нравственный идеал. Противопоставляя искусству предшествующего периода

новый эстетический идеал и трактуя его с позиций «эстетического аморализма» в качестве нравственного, авангард не создает подлинного духовного поля притяжения, так как нравственный идеал все-таки зиждется на поиске подлинно позитивного смысла, а также смысла универсального, в равной степени относящегося как к искусству, так и к другим сторонам человеческой деятельности. Однако раскрытие ограниченности «эстетики отрицания» и «эстетического аморализма», как это ни парадоксально, является важнейшим элементом исторической миссии авангарда. Авангард в этом случае показывает нежизнеспособные стороны революционного мировоззрения и на новом уровне, на следующем витке исторической спирали подчеркивает непреходящее значение духовных ценностей.

Важнейшей причиной конца авангарда следует также считать *кризис основ авангардистского мировоззрения.* Принцип нигилизма как отрицание традиции и фундамент для создания нового универсального языка искусства, способного во всей полноте отразить явления бытия, доказал лишь невозможность этого отражения. Отсутствие положительной образности, надличностный характер творчества и т. п. предопределили недостаточную коммуникабельность авангардистского искусства. Антиромантизм, в свою очередь, как отрицание романтической образности и эмоционального начала в творчестве стал причиной кризиса содержательного аспекта. Поэтому эксперименты с формой, композицией и драматургией не смогли стать основой для создания «большого стиля» как некой общезначимой художественной целостности, как единства формальной и содержательной сторон. Наконец, глубокое разочарование постигло художников-авангардистов в их революционных идеалах. К 1932 году то будущее, о котором мечтали еще русские футуристы, должно было бы, казалось, уже наступить. Но будущее это не имело ничего общего с их первоначальными представлениями. Именно поэтому у ряда художников в конце 20-х — начале 30-х годов усиливаются оппозиционные настроения, проявляющиеся в антиутопической или сатирической тематике творчества. Постепенно исчезает и праздничность мироощущения. Все эти аспекты хорошо просматриваются на примере произведений Мосолова (в частности, в связи с общеэстетическим

результатом использования альтернативного материала), что было показано в предыдущей главе.

Помимо вышеперечисленных обстоятельств, не следует недооценивать и еще одной причины кризиса русского авангарда, которую, правда, в отношении литературы, полемизируя с Н. Гумилевым, сформулировал Блок: «...никаких чисто "литературных" школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет... что ее литература... тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой» (108, *327–328*).

В самом деле, известная искусственность авангардистской поэтики была преодолена, если не отторгнута, мощной *национальной традицией русского искусства*, в значительной степени опирающейся на опыт народной культуры.

Это показывает даже та сторона «черно-белой» двухполюсной схемы, которую, например, использовал в своем театре Мосолов и которая, по большому счету, была чужда в чем-то наивному и непосредственному народному театру (впрочем, как и театр Мейерхольда или Маяковского).

«Черно-белое» противопоставление хорошего плохому, трехвременное развертывание сюжета с обязательным акцентом на позитивном идеале будущего в народном театре или в тех же праздничных действах были явлениями изначально органичными, ибо опирались на синкретическое, надындивидуальное и действительно глубоко наивное миросозерцание. Добро и зло находились на столь далекой дистанции, а предрешенность победы добра над злом была столь очевидной, что не требовалось никаких доказательств существования добра и правомочности его действий. Маска определяла все. Вот почему в театре масок не существовало ни конфликта, ни двойственности трактовки, ни скрытого подтекста (при наличии, в то же время, иносказаний).

Авторство неизбежно привносит этот подтекст, хотя бы на основании того, что в полной мере сымитировать характер народной игры невозможно. Политический же аспект, революционизм мировоззрения, в частности мировоззрения Мосолова, перенесенный на сцену народного театра, в какой-то степени меняет и лицо жанра: «добрая» и «злая» маски наделяются конкретными чертами, они становятся живыми персонажами,

и, следовательно, даже в народном сознании дистанция между ними сокращается, а функции — изменяются. К тому же никакой наивности на самом деле в политическом агитационном театре не существовало. Когда народный театр превращается в политический, «производственный», место искрометной, непосредственной игры, комедии ситуаций занимает идеологическая схема.

Приведем любопытное замечание Б. Асафьева, которое представляется справедливым в ракурсе рассматриваемой проблемы и касается, по большому счету, творчества русских авангардистов в целом: «...Русская музыка, всегда связанная с личным чувством природы и деревенским или полудеревенским, полугородским звукосозерцанием... в сущности, жила и живет наивно-романтическим восприятием жизни, тем, что в ней наиболее неизменно: природа, любовь и другие эмоции человека. ...Тенденции урбанизма как-то невольно пугают нас» (16, *23*). Продолжая эту мысль, следует добавить: пугают и абсолютизация рационального начала, и тенденция эстетистской «герметичности», и апология чистого интеллектуализма, и, наконец, революционизм. То есть полноценное, радикальное, окончательное переосмысление традиционного опыта, к которому призывали манифесты авангарда 10–20-х годов, не могло состояться по той причине, что русское искусство имело иной культурный код, нежели, например, немецкое, французское или американское. В этой связи откат с позиций авангарда был неизбежен вне зависимости от воли властей или недостаточной консолидированности самого движения. Тем более что лидеры авангарда на практике не отказывались от национальной традиции, активно претворяя в своем творчестве созданные именно в России художественные модели, сюжеты, системы, используя в том числе фольклорный материал, обращаясь к социально-психологической тематике и т. п., то есть постоянно расширяя границы авангардистской «лабораторности». Русские «эстеты и ювелиры» (И. Северянин) не отделяли себя от общества и, используя новые веяния Запада, ориентировались все же на широкую аудиторию, отдавая дань историческому гуманизму, против которого, казалось бы, и выступали. Революционизм и дух новаторства у русских авангардистов нередко опирались на устойчивое

гуманистическое (часто — христианское) мировоззрение, основанное на обостренном чувстве справедливости, поисках добра и истины.

Таким образом, война, которую вел авангард против искусства прошлого, по существу, завершилась поражением авангарда. Изменение языковых норм искусства не привело к возникновению «большого стиля», характеризующегося не только комплексом специфических выразительных средств, приемов, форм, но и общезначимой нравственной идеей. На этом путь авангардизма, конечно же, не закончился. Послевоенная волна авангарда снова возвращается к исходным рубежам, переосмысливая уже не только опыт далекого прошлого, но и опыт авангарда первой трети века, в том числе и его ошибки. В этом видится еще одна сторона миссии «левого» искусства рассматриваемого периода. Крушение революционной утопии обусловило, как минимум, два направления, связанных с поиском авангардом «этического императива». Во-первых, авангард, за исключением некоторых сторон советского, а также зарубежного искусства (имевшего яркую антибуржуазную направленность), больше не отождествлял себя с революционными движениями в социально-политической сфере. Конечно, в этом смысле снизилось его значение как доминирующего и общественно значимого явления. Элитарность, «лабораторность», замкнутость стали в ряде случаев неотъемлемыми чертами этого направления. С другой стороны, повысилась роль авангарда как аккумулятора оппозиционных веяний. Он решительно противопоставил себя лживости официальных идеологий, отстаивая тем самым непреходящую ценность искусства как возвышенного символа индивидуальной свободы и творчества. В странах с тоталитарными режимами авангард оказался на «нелегальном» положении, выступая теперь уже против всяческих социально-политических мифов и коммунистических утопий. Вполне очевидно, что данное противопоставление личного — общему, индивидуальности — «коммюнотарности», мировоззрения художника — общественному мировоззрению обусловило второе качество новой волны авангарда: преимущественный поиск не эстетического идеала, а духовных основ «левого» искусства. С этим связаны концепции экзистенциалистов, возвращение религиозной проблематики,

интерес к философии и религии Востока и т. п. Вот почему именно философско-эстетические концепции Кандинского, Малевича, Хармса, глубина духовного содержания произведений Платонова, Хлебникова, Айвза, Веберна и др. нередко оказываются в центре внимания молодого послевоенного поколения. Возвращение к основам авангарда ведется через ревизию ценностей авангардистского искусства и прежде всего сквозь призму философско-этического идеала. Это и понятно. Вторая мировая война разрушила все мифы и утопии, в том числе и утопии как революционного, так и тоталитарного искусства.

Социально-политическая ситуация рубежа 20–30-х годов, по существу, послужила лишь толчком для крушения авангарда. Формирование диктаторского режима, создание культа личности Сталина были, естественно, связаны с подчинением всех сфер жизни государства единому мировоззрению. Эта сторона, безусловно, одна из важнейших, центральных в процессе наступления на «левое» искусство, ибо в данном случае происходило физическое уничтожение его представителей. Но репрессии, как известно, были направлены не собственно против художественных направлений и течений. Уничтожение потенциального врага, вероятности инакомыслия, своего рода репрессивная «профилактика» — вполне естественная реакция становящейся диктатуры послереволюционного времени. Острие «карающего» меча в момент борьбы за власть не имеет строго определенной цели. Тактика «выжженного поля», несмотря на, казалось бы, четкое проведение грани между «своими» и «чужими», на самом деле не разделяет жертвы на «левых» и «правых», а искусство — на революционное и буржуазное. В конечном счете первыми, кто попал под топор сталинского террора, оказались в политических, военных и хозяйственных кругах — ленинская гвардия, а в искусстве — именно революционный авангард, на всех этапах строительства нового общества поддерживавший и пропагандировавший революционную идеологию. Однако основной целью террора оказалась культура в целом, так как новый режим ставил своей задачей создание нового культурного слоя, новой эстетики и новых традиций. Авангард здесь оказался лишь одной из ветвей, подвергнутых уничтожению.

Впрочем, надо признать, что большевистские идеологи никогда не испытывали иллюзий в отношении революционной фразеологии «левых» художников, рассматривая их творчество как проявление чуждого мировоззрения, мировоззрения свободного, индивидуалистического, а потому противоположного коммунистической доктрине искусства. «Футуризм возник как изгиб буржуазного искусства и иначе возникнуть не мог. Его бурно оппозиционный характер нимало этому не противоречит, — писал Л. Троцкий (151, *104*). — ...Футуристы, в том числе и Маяковский, художественно слабее всего в тех своих произведениях, где они законченнее всего как коммунисты (там же, *117*)[1]. ...Формальная школа есть гелертерски препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства. <...> Они иоанниты: для них "в начале бе слово". А для нас в начале было дело» (там же, *145*). Такую же непримиримую позицию к художественному инакомыслию занимал и Н. Бухарин: «Точка зрения формалистов — устарелая, схоластическая, метафизическая... <...> Мы живем в эпоху, когда нетерпимы всякие цеховые точки зрения; более чем в какую-либо другую эпоху, в нашу эпоху, когда разрушается одно и строится другое, каждая величина должна быть рассматриваема с точки зрения своего общественно-функционального смысла» (41, *99*).

Под знаком «нетерпимости ко всяким цеховым точкам зрения», начиная с 1926 года, политическая, а затем и культурная жизнь СССР превращается в непрерывную цепь раскрытия оппозиционных фракций, партий, судебных процессов, проработок и т. п. Правда, до 1929 года борьба с инакомыслием еще ведется на самом верху. Однако ее конечные цели становятся вполне очевидными уже в самом начале. Под лозунгом о «единстве партии» сперва отстраняются от государственных дел, а позже и уничтожаются крупнейшие политики, военные и хозяйственные работники, представляющие сколько-нибудь серьезную опасность для создания диктатуры. 1926 год — дело М. Лашевича (первый удар по военной оппозиции). 1927-й — исключение из партии Троцкого и Зиновьева, борьба с троцкизмом (разгром «левого» крыла). В этом же году известный революционер и дипломат

[1] Разрядка по цит. изд.

А. Иоффе незадолго до самоубийства скажет: «Термидор уже начался» (24, I, *221*). 1928-й — шахтинское дело. 1929-й — удар по «правой» оппозиции в партии (Бухарин, Рыков, Томский), поворот к массовой коллективизации и фактическое окончание «новой экономической политики». 1930-й — раскрытие органами ОГПУ сразу трех организаций: Промпартии, Трудовой Крестьянской Партии, Союзного бюро меньшевиков. Политические мистификации, как известно, разыгрывались по сценарию, опиравшемуся на доктрину об усилении классового противостояния. В политическом отчете ЦК XVI съезду ВКП (б) Сталин говорил: «...сопротивление отживающих классов нашей страны происходит не изолированно от внешнего мира, а встречает поддержку со стороны капиталистического окружения. <...> Капиталистическое окружение — это значит, что вокруг СССР имеются враждебные классовые силы, готовые поддержать наших классовых врагов внутри СССР и морально, и материально, и путем финансовой блокады, и, при случае, путем военной интервенции» (там же, *227*).

Маховик борьбы с классовыми врагами раскручивался с ужасающей быстротой. Но теперь в ряд врагов народа попали не только бывшие оппозиционеры. После массового раскулачивания 1929–1930-х годов начался голод, унесший миллионы жизней. Затем, в предвоенное пятилетие, — массовые репрессии, нескончаемая цепь громких политических процессов, разгром командного состава армии.

Борьба диктатуры с собственным народом постепенно касается и искусства, в том числе авангардистского. Уже в 1927 году закрывается ГИНХУК. В 1930-м — ВХУТЕМАС. В 1929-м разворачивается в Русском музее, но не открывается персональная выставка Филонова. В 1930-м проходит последняя большая выставка Матюшина и его учеников. В том же году кончает жизнь самоубийством Маяковский. В 1931-м прекращает свою деятельность АСМ. В 1932-м ликвидируются все негосударственные художественные, литературные, музыкальные организации и группировки. В эмиграции оказывается Замятин. От болезней и, возможно, отчаянной безысходности умирают Матюшин (1934), Вагинов (1934), Малевич (1935). В 1936-м статьи «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» ставят крест на эволюции теат-

рального творчества Шостаковича. В годы репрессий погибнут Хармс, Введенский, Олейников, Мейерхольд, Лившиц, окажутся в лагере Заболоцкий и Мосолов. Будут ошельмованы, лишены средств к существованию Платонов и Зощенко. В конечном счете переориентируют свое творческое кредо большинство русских авангардистов. Да, собственно, и иные направления — от модернистских до пролетарских — понесут в эти годы невосполнимые потери.

В контексте всех этих событий становится понятным, в каком сложном положении на рубеже 20–30-х годов оказывается Мосолов. В начале 30-х творчество композитора находится под прицелом беспрестанной, массированной критики. Перестают печататься и издаваться его произведения. Второй фортепианный концерт, оркестровка «Корневильских колоколов» и другие сочинения рубежа 20–30-х подвергаются настоящему разгрому в прессе, «Плотина» — на заседании Художественного Совета ГАТОБа в Ленинграде и в упоминавшейся статье В. Кильчевского. Рушатся планы относительно гастролей в Европу. Впрочем, творчество композитора и прежде находилось под неусыпным оком агрессивных оппонентов из РАПМа (кстати сказать, некоторые из них — Шехтер, Белый, Давиденко — бывшие однокашники Мосолова). В журнале «Музыка и революция» за 1927 год читаем: «...какой общественный вклад сделал А. В. Мосолов в нашу сокровищницу искусства? В 1924 г. — он принес в своей музыке безверие, издевку, "похоронные настроения"; в 1926 г. — "ультра-реализм" голого человека и низведение музыкального искусства на уровень прозаического обиходного предмета, так как взятые Мосоловым "газетные объявления" — предмет, может быть, столь же необходимый, как, например, половая тряпка, но столь же и не ведущий человека никуда дальше грязного пола. <...> Мы считали необходимым показать тем, кто этого еще не понимает, что тенденции, культивируемые "левым флангом" современной музыки и его сторонниками, не имеют ничего общего с настоящим движением вперед, что они реакционны, вредны и не они нам нужны...» (18, *84*). «Худ. Совет ГАТОБа отклонил по мотивам антихудожественности либретто идею балета "Четыре Москвы"», — фиксировал в 1929 году «Пролетарский музыкант» (там же, *86*). «Трудно говорить о музыке Мосолова как

о творчестве, — восклицал в следующем номере журнала М. Коваль, — это скорее тембровое изобретательство, с весьма примитивным его развитием» (там же, *87*). В 1930-м Коваль выражался о музыке Мосолова уже более определенно: «...одно совершенно ясно: это — музыка классового врага» (там же). Обо всем остальном красноречиво свидетельствует письмо Мосолова Сталину, из которого становится ясно, что огульная критика — лишь одна сторона проблемы. Композитор, по существу, остается без средств к существованию, будучи вынужденным вплоть до увольнения в 1931 году работать в Радиоцентре в качестве руководителя шумовой бригады (!). Конечно, помимо трагического письма Сталину в 1932 году существуют и иные свидетельства той катастрофической ситуации, в которой в 30-е годы оказался Мосолов. Письмо А. И. Дзимитровского от 15 сентября 1933 года — директора-распорядителя издательства Universal Edition, импресарио, занимавшегося вопросами подготовки гастролей Мосолова и исполнения его произведений в Европе, — показывает, что в жизни композитора, да и в жизни большинства российских музыкантов наступил этап, когда они лишились возможности не только свободно творить, но и вести переписку без оглядки на цензуру и политическую слежку.

«Многоуважаемый Александр Васильевич. На мои письма Аркадьеву, Чернявскому, Райскому, Гольденвейзеру и др. ответа до сих пор не имею. Запросы местного полпредства и личные хлопоты полпреда не ведут к тому, чтобы получить ответ. Как Вы сами могли убедиться, в предварительных программах Вы помещены как солист. У меня находятся запросы относительно Вас из Парижа и Милана. (На) мое письмо к Вам от 25 августа также не отвечено. Вы видите, с одной стороны, мое желание интенсивно работать, ибо я уверен в том, что этот обмен художниками, который я хотел бы провести, поведет к хорошим результатам, с другой стороны, не особенно красивое отношение со стороны лиц, которые меня так хорошо приняли там. Я сам не понимаю, в чем дело. Во всяком случае, я не намерен при наличии такого отношения к делу со стороны тех лиц, которые в первую очередь должны быть заинтересованы в этом, что-нибудь в дальнейшем предпринимать. В частности, относительно Вас: я должен 24 сего мес[яца] напечатать афиши и начать газетную

пропаганду. Если до этого времени я ответа иметь не буду, как мне ни жаль, должен буду снять с программы и боюсь, что в будущем не так легко найдется возможность Вашего выступления за границей. Мне жалко и обидно за то, что эта культурная работа из-за чего-то неизвестного рушится и хорошие начинания, о которых я так мечтал, разбиваются из-за недельности и безответственности людей, от которых это зависит» (131, *73*). Последнее из известных свидетельств о зарубежных контактах Мосолова относится к 1935 году: тот же Дзимитровский сообщает об успехе исполнения «Туркменских ночей» в Брюсселе и делает заказ на сочинение для трио. Нет нужды говорить о том, что заказ не был выполнен композитором. В эти годы он пишет «в стол». Довольно редко появляется в Москве, находясь, как уже отмечалось, в длительных командировках в республиках Средней Азии и Закавказья. Кроме того, 1935–1936 годы становятся для композитора переломными и в стилевом отношении. Мосолов переключается на выполнение «социальных заказов» не только в тематическом, но и в языковом отношении (например, в романсах на стихи Пушкина и Лермонтова или в песне «Заводская Первомайская» на слова В. Соболева).

Впрочем, «социальный заказ» в это время имел две стороны: «зонтик в годы ливня» (Ю. Анненков) и искреннее желание вжиться в новый социально-политический и эстетический миф.

«...В связи с огромным строительством страны, с общим желанием строить жизнь бодрую и веселую и музыка, вероятно, нужна бодрая и энергичная...» — говорил М. Горькому Прокофьев (125, *141*). «В большинстве советского музыкального творчества удручает разнобой между несовременностью языка композитора и нашей действительностью. О современных вещах они говорят на карамзинском языке. Наши композиторы не нашли еще языка одновременно ясного и нового» (там же, *139*). Композитор пытается не замечать, что оба тезиса противоречат друг другу. Проблема современности языка снимается в тот момент, когда решается вопрос сугубо политический. Председатель Всесоюзного комитета по делам искусств СССР П. М. Керженцев на собрании актива Союза композиторов парировал Прокофьеву: «Когда тов. Прокофьев говорил, что за границей нравятся, мол, Мосолов, Попов или Шостакович, то это для нас ни в коей мере

не может служить доказательством особенно выдающихся качеств этих композиторов и тем более доказательством революционности этих произведений» (там же, *156*). Примечательным представляется и письмо, написанное Керженцеву Прокофьевым в конце того же 1937 года: «Глубокоуважаемый Платон Михайлович! Позвольте просить Вас разрешить мне двухмесячную поездку за границу с января по март. Сознавая значительность происходящих в Союзе исторических событий, я постарался всемерно откликнуться на Двадцатилетие Октября и на выборы. Закончив уже известную Вам кантату, я написал большую хоровую и оркестровую сюиту, простую и мелодичную — на современные советские тексты, взятые из "Правды"; также марши для духового оркестра, массовые песни, принял участие в Декаде советской музыки, в концертах, в предвыборных концертах» (там же, *158*). Это документ демонстрирует унизительное положение самого Прокофьева (Мосолов в момент написания письма находился уже в тюрьме). На первый план, как видно, выходят не собственно художественные вопросы, а количественные параметры служения власти. «Зонтик в годы ливня», таким образом, становится не столько способом, защищающим индивидуальность, сколько нормой жизни и средством выживания.

Для Мосолова уход с авангардистских позиции был, как представляется, более сложным и неоднозначным, нежели у Прокофьева, и занял едва ли ни десятилетие. Почему?

Прокофьев был человеком иного культурно-исторического слоя («серебряный век», аналитический период авангарда), в котором социально-политические мотивы, определяющие тематику и направленность творчества, еще не доминировали, а самые крайние художественные новации находились в непосредственной связи с традиционными представлениями об индивидуальных качествах художника, да и вообще базировались на идее неприкосновенности художника. Мосолов оказался зависимым от революционного социума, став заложником эстетического и социально-политического мифа. Для Прокофьева изменение политической температуры не являлось достаточно существенным. Ю. Анненков в своих воспоминаниях очень точно фиксирует умонастроение Прокофьева: для композитора личное творчество, «неистощимые творческие возможности», искусство как

идеальная модель жизни всегда возвышались над несовершенством действительности. И здесь Прокофьев опять же выступает как человек своего времени, времени футурологических утопий, смелых, но исторически внеконтекстных, метафизических концепций искусства: «Я всегда верил в искренность Прокофьева, и мне казалось, что именно эти качества побудили его в 1932 году окончательно переселиться в СССР. Но, не удержавшись, я все же спросил его, зачем он это делает. Ответ был неожиданный, но точный:

"— Меня начинают принимать в Советской России за эмигранта. Понимаешь? И я начинаю постепенно терять советский рынок. Но если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполнять здесь так же, как и теперь, а то и еще чаще, так как все советское начинает входить в моду. Понял? Почему же в таком случае не доить разом двух коров, если они не протестуют? Понятно?"

Очень понятно.

Эта оппортунистическая точка зрения распространилась постепенно в большинстве "свободных" европейских стран, что, несомненно, приведет их однажды к гибели» (9, *232*).

Однако следует допустить, что именно эта «оппортунистическая» точка зрения, аполитическая позиция позволили Прокофьеву не только сохранить индивидуальные качества своего таланта и стиля (даже в произведениях, пронизанных духом социалистического реализма), но и направить творчество в то русло, которое обозначило и раскрыло новые грани его дарования. Речь идет о романтико-эпической сфере в симфонической и театральной музыке, защищенной духом вневременной актуальности, классическим, в полном смысле этого слова, восприятием мира, основанном на понимании неизменной, чарующей и преобразующей силы красоты и гармонии.

Авангард второй волны (20-е годы) выбирал иные критерии. Революционный кризис предопределил социально-политическую окрашенность молодого советского искусства, в том числе авангардистского. Острота переживания социальных потрясений, радостная вдохновленность переустройством жизни всей страны, включенность в массовый порыв («к новым берегам») были для

того же Мосолова не позой эстета или временными правилами игры, а естественными и, главное, единственно возможными формами человеческого и творческого развития. Социальный акцент, документальность, публицистичность, стремление раскрыть существо текущего момента в его трагических или комических красках — вот основа эстетической позиции Мосолова, Мейерхольда, Шостаковича, Дешевова и многих других. Метафизические концепции, исследование трансцендентных основ искусства, чистый экспериментализм в области художественной формы и языка как неких самостоятельных по отношению к реальности категорий не являлись для авангардистов 20-х самоцелью, равно как и отправными точками творчества. Соответственно, и идеалистическая утопия супрематистов, футуристов, абстракционистов, Матюшина и его учеников, отчасти Рославца и Лурье, представлявших лучший мир в качестве некоего художественного символа, противоречила утилитаризму, прагматизму, а главное, политизированности молодого авангарда.

В этой связи становится понятным, почему в 30-е годы «социальный (государственный) заказ» на стилевую переориентацию, на безусловную смену эстетических критериев, на переход на позиции социалистического реализма художниками, принадлежавшими к новому поколению авангарда, был выполнен почти беспрекословно. Именно к этой группе авангардистов, и в меньшей степени к поколению аналитического периода, применимы слова Т. Горячевой: «Авангардная традиция концептуализации художественного процесса переносится на новую почву и позволяет мастерам авангарда мотивировать закономерность появления чуждого им искусства и обязательность своего в нем участия социально-историческими причинами» (55, *47*). Таким образом, различие художественной позиции и отчасти мировоззрения авангардистов 10-х и авангардистов 20-х годов проявляется не только в их творчестве, но и в отношении к изменению политической ситуации. В 30-е годы авангард снова переживает раскол. Часть литераторов, композиторов и художников полностью изменяет свои взгляды и, в результате, создает лучшие свои произведения вне авангарда (Шостакович, Дейнека, Заболоцкий, Козинцев, Шкловский, Эйзенштейн, Сельвинский, Асеев). Другая часть пытается адаптироваться в новых условиях, делая определенные уступки новой

эстетике: ассимилируя черты собственного метода и официальной эстетики, но не отказываясь при этом от основополагающих, базовых принципов авангарда, что и заставляет эту часть художников работать «в стол», нелегально, для будущих времен (Малевич, Филонов, Матюшин, Рославец, Хармс, Олейников).

Нетрудно заметить, что оба ряда представительствуют от двух школ, двух периодов авангарда — синтетического и аналитического (хотя Хармс и Олейников пришли в литературу в середине 20-х, их эстетика, как известно, является прямым продолжением традиций «заумной» литературы).

Наконец, последняя часть авангардистов преодолевает кризис авангарда чрезвычайно болезненно, с большими творческими потерями. Здесь и Прокофьев (хотя по вышеизложенным причинам ему в определенный момент удается добиться выдающихся художественных результатов — «Ромео и Джульетта», «Александр Невский», «Война и мир», Пятая, Шестая и Седьмая симфонии), и Мейерхольд, и Радлов, и Крученых, а также Родченко, Клюн, Дешевов, Половинкин, композиторы «щербачевской школы» (Рязанов, Тюлин, Золотарев, почти целиком переключившиеся на научную и педагогическую работу) и, конечно, Мосолов. С одной стороны, их мировосприятие в новом историко-культурном контексте может быть охарактеризовано словами Клюна: «Я уже не могу заразиться тем энтузиазмом строительства новой жизни, которым горит наша молодежь, но и не хочу плестись в хвосте, — я всегда был передовым художником и боролся за новые формы в искусстве и жизни, я не хочу кривить душой и не хочу никому льстить, — я хочу быть искренним» (там же, *45*). Отсюда — вполне искреннее желание не просто адаптироваться, но и оказаться максимально включенными в новые процессы, по-прежнему отстаивая идеалы революционного искусства и революционной коммунистической утопии, находясь, по словам Олеши, «на кончике луча». Понятно, что эта позиция родственна тому отряду авангарда, творческая модуляция которого произошла плавно, почти эволюционно.

С другой стороны, определение тонкой грани между языком современным и «карамзинским», а самое главное — умение балансировать на этой грани, были доступны далеко не всем. Решение этой дилеммы находилось в четырех плоскостях. Либо

создание или освоение нового стиля с одновременным развитием лучших сторон авангардистского метода (что заметно и у Шостаковича, и у Прокофьева, и у Эйзенштейна, и у Дейнеки). Либо развитие собственно авангардистского, формального метода, но уже за пределами официального искусства при одновременной работе в рамках соцреализма (раздвоение подобного рода коснулось и Малевича, и Рославца, и Филонова, и Зощенко). Либо полный отказ от творчества и переключение на другой род деятельности, в том числе в смежной области (примером здесь может послужить творческая биография Дешевова, почти полностью ушедшего в область прикладной музыки, тех же «щербачевцев», отчасти Мейерхольда, Родченко, Клюна). Наконец, создание безопасной, но творчески безликой, паллиативной продукции в условиях канонов нового сталинского искусства.

Последний выход — наиболее трагический и наиболее конформистский. И в этом смысле творчество Мосолова конца 30-х, быть может, представляет едва ли не самый показательный пример.

В 30-е годы Мосолов медленно и мучительно переосмысливает свой композиторский опыт. Распад авангардистского движения означает для него крах прежней системы ценностей. Мосолов сталкивается с невозможностью выразить сущность нового мировоззрения посредством формального метода и «эстетики отрицания», которые он постулировал в творчестве 20-х — начала 30-х годов. Примечателен в своей точности отзыв А. Острецова на хор, написанный Мосоловым на туркменские темы и помещенный в «Вокальном сборнике» для музыкальных самодеятельных коллективов. «На общем звучании хора Мосолова лежит налет этнографической нейтральности, и заключительная колоратурная попевка, при всей ее акустической красивости, лишь подчеркивает внутреннюю пассивность и внешний артистизм музыкального образа. Жизненность последнего идет вопреки приемам композитора, ибо она лежит в самом народно-песенном материале, а не в методах его организации композитором» (117, *20*). Как видно, критик в довольно доброжелательном тоне (что на самом деле являлось в те годы скорее исключением в оценке новых сочинений Мосолова) подмечает то основное противоречие, которое и прежде было характерно для композитора, но

в условиях строительства социалистической культуры и тоталитарной мифологии абсолютно не отвечало задачам, поставленным государством перед искусством. Новый идеал эпохи требовал иных средств выражения, которых композитор найти не мог ни в рамках прежней системы, ни в рамках ее ассимиляции с новой (очевидно, даже путем все более глубокого освоения фольклорного материала и фольклорной традиции восточных культур).

Раскол творческой личности на «я» и «анти-я»[1], столь всеобщий в условиях подавления инакомыслия, собственно для Мосолова заканчивается поражением «я». Это поражение оказывается не только творческим, но и человеческим. Мосолов на определенное время заболевает известной национальной болезнью, которая сгубила немало ярких дарований и талантов. 1936 год становится годом окончательного разгрома. На так называемой творческой дискуссии в Московском Союзе композиторов, посвященной борьбе с формализмом (реакции руководства Союза на статью «Сумбур вместо музыки»), имя Мосолова становится объектом нападок не только в ряду с именем Шостаковича, но и с именами Щербачева, Попова и Соллертинского — то есть наиболее ярких представителей ленинградского авангарда. Мосолов причисляется к «западническому» направлению, что было в эти годы равносильно доносу, а его музыке приписывается мертвенный схематизм мысли (127). «От большого таланта "Завод" не напишешь», — восклицает Белый (там же, *20*). Наконец, в журнале «Советская музыка», в том же номере, в котором были помещены материалы дискуссии, публикуется и решение общего собрания Союза советских композиторов об исключении Мосолова из членов Союза. Желание бывших рапмовских идеологов поиздеваться над опальным, но по-прежнему широко известным композитором было удовлетворено сполна. Мосолов на страницах одного журнала был обвинен не только в бездарности, но еще и в аморализме, то есть объявлен человеком асоциальным. «Ввиду того, что высказывания ряда товарищей выявили картину бытового и морального разложения Мосолова,

[1] Определение предложено М. Арановским для характеристики содержания симфонического творчества Шостаковича 30–40-х годов (10).

и принимая во внимание, что поведение Мосолова в ресторане Дома печати 31 января т. г. является далеко не единичным случаем, но представляет собою лишь один из многочисленных эпизодов его жизни... общее собрание членов Союза советских композиторов... постановляет: исключить Мосолова из числа членов Союза советских композиторов» (43, *104*). Тогда же Мосолов был исключен и из числа членов Рабис[1]. В сентябре 1937 года в грязном фельетоне братьев Тур, опубликованном в «Известиях», композитор выводится в образе «политического лица врага». Нападки в официальной прессе, положение «музыкального лишенца», репутация формалиста и участника многочисленных скандалов в скором времени дали о себе знать. В ноябре 1937-го Мосолов был арестован, а 23 декабря без суда и следствия приговорен к восьми годам лишения свободы по статье 58, п. 10 (контрреволюционная пропаганда)[2].

Срок Мосолов отбывал на Шекснинском гидроузле Волжского исправительно-трудового лагеря, где по иронии судьбы в это время возводились гидростанция и *плотина*. К счастью композитора, в результате ходатайств со стороны крупнейших деятелей музыкального искусства (прежде всего Мясковского и Глиэра), а также в связи с амнистией и политической ситуацией в верхних эшелонах партии (И. Барсова подчеркивает совпадение времени освобождения и начала усиления позиций Берии в НКВД) Мосолов был освобожден в конце августа 1938 года без права проживания в Москве, Ленинграде и Киеве в течение пяти лет. Правда, и это решение власти было отменено раньше времени. «Высочайшее прощение», по словам Барсовой, последовало уже в конце 1939 года, когда Концерт для арфы с оркестром Мосолова был включен в Третью декаду советской музыки, а «Застольная песня» на слова А. Жарова была опубликована в газете «Известия» и посвящена 60-летию Сталина.

---

[1] Рабис — (Профсоюз) работников искусства.

[2] Распространенная легенда, рассказанная автору настоящего исследования Б. А. Араповым, о том, что дело Мосолова было каким-то образом связано с делом Тухачевского, не подтверждается в результате сопоставления дат: Тухачевский был расстрелян 12 июня 1937 года, так что композитор никак не мог пострадать из-за скандала, связанного с именем маршала.

Из лагеря Мосолов вернулся усталым и сломленным. Ему не оставалось ничего иного, как в качестве принципа мировоззрения, пресловутого «зонтика в годы ливня», выбрать позицию конформизма. По существу, эта трагическая развязка явилась венцом эволюционных противоречий в биографии и творчестве Мосолова, композитора, с наибольшей, пожалуй, последовательностью воплощавшего в советском музыкальном искусстве принципы авангарда и с наибольшей категоричностью в конце концов от них отказавшегося. Творческая судьба Мосолова иллюстрирует знаменитое высказывание Ф. Ницше: «Острие мудрости обращается против мудреца... тот, кто своим знанием низвергает природу в бездну уничтожения, на себе испытывает это разложение природы» (113, *90*).

Кульминацией, в которой «острие мудрости обратилось против мудреца», стал **Концерт для арфы с оркестром**, задуманный еще в лагере и законченный в 1939 году. Эстетическое значение этого Концерта заключается в развенчании автором прежних художественных принципов, а на самом деле — в отречении от идеалов авангарда и признании собственного поражения. Концерт противопоставляется композитором не только своим ранним произведениям. Он словно снимает остроту высказываний, содержавшихся в его письме к Сталину (в письме, созвучном мучительной безнадежностью и эмоциональным надрывом письмам Замятина и Булгакова). Концерт одновременно и покаянный документ в адрес противников и доносчиков.

В этом сочинении Мосолов сознательно и последовательно разрушает собственную эстетическую, стилевую и языковую модель, столь характерную для него в 20-е годы. Во-первых, саморазрушение касается образной и эмоционально-выразительной сторон, так как основное содержание Концерта — это развертывание лирико-эпической образности. Романтический эмоциональный подъем, определяемый характером высказывания (от возвышенно-патетического до скорбного, от глубоко личного до радостно-торжественного), специфика мелодико-гармонического языка, типичное соотношением функций солиста и оркестра (первостепенная роль солиста), в какой-то степени

импрессионистическая звукопись — все это адресует к созданию стилевой модели, ориентированной на традиционно-романтические образцы. Субъективное переживание здесь довлеет над утверждаемой прежде надличностностью, а более свободное дыхание, пластичность переходов от раздела к разделу, чувственность гармонии и красота оркестровки — над конструктивностью, строгостью следования канонам системы, урбанистической звукоизобразительностью. Таким образом, условно-романтическая модель противопоставляется Мосоловым модели авангардистской (в частности, собственным фортепианным концертам, первый из которых не просто опирался на эстетику антиромантизма, но и, как уже подчеркивалось, отражал развитие необарочных тенденций). Во-вторых, Мосолов намеренно противопоставляет жанровое содержание Концерта собственным же сочинениям. Притом что, казалось бы, последование частей едва ли не в точности повторяет жанровую канву Первого фортепианного концерта (I часть — Concerto, II — Ноктюрн, III — Токката), композиционное, драматургическое и формальное решение в каждой из них прямо противоположно аналогичным разделам произведений 20-х годов, включая сонаты, «Завод», «Плотину» и т. д.

Так, Concerto представляет собой сонатную форму, характерную для жанра романтического сольного концерта, — без единого намека на антиромантическое опровержение посредством всевозможных «подводных» течений (смешение функций «инструмент — солирующий инструмент», монтажность, альтернативный материал и т. п.). Эта формальная и драматургическая сглаженность усугубляется также непрерывностью развития, взволнованностью музыкального движения, приводящего к ожидаемой лирико-драматической кульминации в каденции и репризе. II часть — возвращение к той элегической и ноктюрновой образности, которая была столь характерна для Мосолова на первых этапах его авангардистского творчества (побочные партии Четвертой и Пятой сонат, II часть Второй сонаты, Элегия из Пятой сонаты, Два ноктюрна для фортепиано ор. 15 и т. д.). По существу, это саморефлексия, путешествие к истокам собственного творчества (впитавшего в себя черты московской школы, модернистской, позднеромантической традиции) и, через них,

к музыкальной классике, классичности мышления. Не случайно, может быть, материал этой части наиболее интересен и в большей степени соответствует гармоническому языку произведений 20-х годов: начиная от ладовых и гармонических «опровержений» в качестве хроматических «двойников», полиаккордовых комплексов и кончая замкнутостью и краткостью остинатных формул (например, главная тема проходит на фоне повторяющейся моноритмической гармонической фигурации, которая длится 26 тактов — см. пример *26 а*). Но следует подчеркнуть, что при всех стилевых аллюзиях в этой части отсутствует самое главное, характерное для Мосолова-авангардиста, а именно: драматургический контрапункт в виде «урбанистического» подтекста, о котором когда-то писал Беляев. Тем самым, для Мосолова эта часть оказывается и возвращением к истокам, и, одновременно, их опровержением. Ноктюрн в Концерте — всего лишь лирическая сцена, трогательная в своей ностальгической чувственности, вокальности и тем отличающаяся от антиноктюрнов и антиэлегий предшествующего периода творчества. Наконец, Токката — явная оппозиция токкатности в музыке Мосолова как главного выразителя идеи альтернативности (хотя и опирающейся на идеальную утопию нового урбанистического будущего). В Концерте для арфы финал заряжен именно жизнерадостноутверждающим пафосом, моторика здесь скорее полетно-скерцозного типа, нежели сокрушительно-остинатного (пример *26 б*). Понятно, что, основываясь на представлениях об идеальном мифологизированном будущем, Мосолов не хотел полностью отказываться от найденных жанровых эквивалентов-символов трехвременной праздничной схемы. Но именно здесь-то и происходит разрушение прежнего праздничного представления. Внутри Концерта не оказывается второго полюса, драматической коллизии, как, например, в «Герое» или в «Плотине». Токката лишь венчает программную идею самопоиска и самоопровержения, хорошо известную романтическую триаду: объективная реальность, рисуемая лирико-драматическими красками, субъективное переживание и, наконец, синтез — приятие лирическим героем объективной реальности. Безусловно, этот эстетический результат не просто не соответствует праздничной модели авангарда, а более того — категорически ее отвергает, если не ниспровергает.

Последним аспектом противопоставления нового стиля стилю 20-х годов становится изменение ладовой и конструктивной организации материала, олицетворяющее собой развенчание формального метода. Композитор отказывается от ладово-конструктивной двуплановости и целиком переключается на создание «однозначной» ладовой модели в рамках вполне традиционно трактуемой тональности (разумеется, не в традиции XIX века, а в традиции академической манеры московской школы). Тема вступления характеризуется постепенным движением к основной тональности через плагальные обороты к доминантовой вершине и разрешению в тоническое трезвучие (пример *26 в*). Ладовой особенностью главной темы, ее «нестандартностью» в условиях тонально-гармонической системы (к тому же после не слишком изобретательного кадансирования во вступлении) следует считать лишь использование в ней VII натуральной ступени и — в т. 5 Moderato — V пониженной ступени (пример *26 г*). Натурально-ладовая окрашенность тематизма (а это не единичный случай — главная тема II части также включает натуральную VII ступень, да и III часть содержит целый ряд натурально-ладовых мелодических оборотов), безусловно, создает определенный архаический колорит, способствующий развертыванию лирико-эпической образности. Но этот колорит в условиях весьма «безжизненной» гармонизации и многочисленных аккордовых фигураций, превращающихся в остинатные гармонические комплексы, остинатного же ритмического оформления (как, например, в побочной партии и каденции I части, главной теме и каденции II части — ц. 23, на протяжении фактически всей III части) становится весьма нейтральным, бесцветным. Лишь приемы изящной и даже эффектной оркестровки компенсируют недостаточность тонально-гармонического развития и ладового колорита (например, в побочной, где арфа играет в сопровождении кларнетов и челесты, или в ц. 19 III части, где арфе контрапунктируют ксилофон, колокольчики, альты и вторые скрипки; эти приемы прозрачной и весьма изысканной инструментовки были, кстати сказать, совершенно не свойственны Мосолову прежде). В любом случае объединение тональных и модальных принципов организации противопоставляется композитором своему прежнему языку двухсторонне: 1) в качестве отрицания самой возможно-

сти синтеза ладово определенных мелодики, гармонии и свободной двенадцатизвучности; 2) возможности неоднозначного взаимодействия жанровых полюсов, результатом которого являлось вторжение или вычленение альтернативного материала. В новой системе противоречий между двумя аспектами (тональность и модальность) не возникает, в результате чего и драматургия Концерта страдает предрешенной очевидностью и инерционностью.

Возможно, что в условиях избранных ограничений музыкальное дыхание могло бы насытиться воздухом свежего и оригинального мелоса. Но Мосолов по природе своей, склонностям и, наконец, композиторскому опыту не был прирожденным и изобретательным мелодистом. Сильнейшие стороны его дарования, как-то: блестящее умение конструировать лаконичные интонационные формулы, интерпретировать и развивать чужой материал (фольклорный или авторский), создавать точные звукоизобразительные картины, кадрировать форму и двигать ее посредством неожиданных драматургических изломов — почти не нашли места в Концерте, да, очевидно, и не могли найти в связи с полярной художественной установкой. Внутри тонально-гармонической системы и, в основном, гомофонно-гармонической фактуры Мосолов не смог добиться самого главного, необходимого для жизненности этой системы, а именно — мелодической и гармонической выразительности.

А многие ли из современников Мосолова смогли этого добиться? Установка апологетов соцреализма на ясность и понятность вступала в противоречие с уже существовавшим языком эпохи, на котором говорил практически весь мир. Писать по канонам Римского-Корсакова или Рахманинова значило изъясняться не просто «по-карамзински», а использовать в качестве разговорного языка мертвую латынь. Неизбежность переучивания, конечно же, была осознана в том числе и Мосоловым. Однако можно ли было на чужом языке создавать произведения, имеющие художественную ценность? Очевидно, при сочинении Концерта перед Мосоловым стояла значительно более крупная проблема, нежели просто формирование нового стиля. Как прийти к новому стилю и не разрушить при этом окончательно собственное «я»?

В этой связи следует выяснить, не существует ли внутри музыкальной ткани Концерта черт, говорящих не только о попытке самоопровержения, но и об адаптации некоторых характерных приемов, оставлявших бы надежду на дальнейшую перспективу ассимиляции старого языка и нового. При ближайшем рассмотрении эти черты обнаруживаются, но, забегая вперед, приемы, адресующие к стилю 20-х, не решают проблемы кардинально. Более того, они лишь доказывают, что техника композиции «раннего» Мосолова не совместима с техникой наступающего нового периода творчества, а это, в свою очередь, никак не способствует формированию художественно убедительного образа.

Достаточно обратить внимание на интонационные контуры, архитектонику тематизма Концерта и способы его развития, чтобы прийти к выводу: возможно, что Мосолов едва ли не подсознательно конструирует такие темы-модели, в которых значительную роль играют отдельные мотивные и интервальные конструкции, в дальнейшем объединяющие горизонтальные и вертикальные аспекты произведения в целом; немаловажную роль в сочинении играет техника мотивного варьирования, а поскольку Мосолов владеет ею блестяще, то и она в значительной степени подавляет приемы развития, присущие сонатной форме; остинатные приемы как фактор, стимулирующий непрерывность движения, также немаловажны, и композитор весьма изобретателен в создании остинатных конструкций (но в Концерте они оказываются не движущим, а инерционным фактором, тем более на тех участках разработочного типа, где предполагается более активное гармоническое развитие и интенсивные преобразования тематизма).

Акцентируя внимание на роли конструктивных и остинатных приемов, следует подчеркнуть, что они во многом опираются на опыт ранних сочинений Мосолова. Впечатление ладового и тематического единства возникает в результате использования микромотивных ячеек, как правило, включающих в себя интервалы квинты, кварты и секунды. Попарные сочетания этих интервалов весьма часто используются в качестве каркасов гармонических комплексов, нередко Мосолов применяет и бурдонные квинты либо соединение двух квинт в секундовом соотношении. Разумеется, эти интервальные модели используются им

не механически. Они оказываются стержнем тематических образований, и их последовательное использование в различных сочетаниях, в различном ритмическом оформлении, в различных фактурных условиях заставляет сделать вывод о *попытке* внедрения в Концерт самостоятельной, по отношению к тональной и модальной, конструктивной системы. При всей логической стройности этой системы вопрос стоит лишь о ее уместности. Конструктивный фактор, микромотивное варьирование, как это было показано на примере произведений 20-х годов, цементируя материал, одновременно концентрирует его, сжимает, способствует быстрому исчерпанию дыхания. В какой степени это соответствует избранным эстетике и стилю Концерта? Достаточно проанализировать основную часть главной партии I части, чтобы показать характернейшую особенность работы композитора с материалом Концерта в целом.

Основная часть состоит из четырех периодов, словно «наступающих» друг на друга. Каждый последующий период вступает в момент окончания предыдущего, так что образуются группы не по восемь, а по семь тактов, что уже говорит о сжатии тематизма. Первый период в этой цепочке выполняет экспонирующую функцию, последующие два незначительно варьируют первоначальный. Последний, в котором используются приемы гармонической фигурации, имеет небольшое трехтактовое дополнение, приводящее к кульминации и началу связующей, построенной на материале главной темы[1]. Даже не касаясь интонационной стороны, приходится признать, что композитор выбирает весьма опасный путь экспонирования главной темы. И дело здесь даже не столько в самой периодичности, сколько в структурной идентичности периодов — в их замкнутости, повторности гармонического оформления, отсутствии контраста (за исключением динамического). Интонационная же канва, принимая во внимание конструктивный фактор, по существу,

[1] Простой математический подсчет показывает, что три такта дополнения восполняют ненормативность трех первых периодов, а последний включает в себя 8-й такт — время разрешения в тонику; таким образом, формируется конструкция из 32-х тактов, то есть основная часть главной партии замыкается в рамки нормативной периодичности, да еще и на практически неизменном тоническом органном пункте.

не противоречит периодичности, но так же стремится к замыканию. И это естественно. Ведь тема состоит из повторяющихся микромотивов, микроинтонаций, объединенных к тому же центром симметрии (пример *26 г*). Понятно, что подобного рода конструкция была бы блестяще использована Мосоловым в условиях прежнего стиля, конечно, при обязательном привнесении в эту конструкцию элементов «второго» плана, ладово-конструктивной неоднозначности (в том числе и в аспекте гармонического сопровождения), позволивших бы, как в Пятой сонате, в побочной партии или в разработке включить альтернативный материал. Но правила игры в Концерте оказываются иными. Мосолов создает именно конструкцию, но трактовать ее пытается как мелодию с очевидной опорой на песенность, вокальность. В результате материал неизбежно вступает в противоречие со способом его развития. Первым следствием этого противоречия становится то обстоятельство, что побочная партия не выполняет своей функции и продолжает цепочку вариаций на заданные микротемы, впрочем, как и разработка. Сонатная форма «рассыпается» на ряд фигурационных вариаций, не имеющих смысловой кульминации ни в рамках сонатной формы, ни в рамках вариационного цикла, так как в репризе главная тема проводится практически в неизменном виде, да и в разработке она не претерпевает значительных изменений в силу отсутствия явной оппозиции со стороны побочной. По существу, та же ситуация возникает и в результате развертывания материала в последующих частях цикла.

Таким образом, можно утверждать, что композитору, конечно, удается создать произведение, опровергающее собственный метод (и потому, что ему противопоставляются иные ладовые условия, жанровые архетипы, и потому, что этот метод оказывается неприменимым в условиях иной системы), но одновременно показать, что прежние принципы музыкальной организации были свежее и оригинальнее вновь избранных. Следовательно, для художника такого масштаба, как Мосолов, Концерт для арфы не мог явиться открытием нового стиля, как это, например, утверждает Алексенко. Это была попытка обретения нового стиля и попытка недостаточно удачная, так как не возвысилась над уровнем прошлых достижений. Конечно, усредненный стиль Концерта в целом обезопасил Мосолова от нареканий. Тем более что эталон

благополучного профессионализма, не вызывающий в равной степени ни эмоций, ни дискуссий, на долгие годы стал для большинства советских композиторов способом существования, а в конце 30-х — и творческим принципом. Но хочется думать, Мосолова это не могло устроить. Однако ни сил, ни творческих возможностей для дальнейшей борьбы уже не было. Мосолов, со свойственным ему максимализмом, отрицает после создания Концерта саму идею свободного творчества и смиряется с ситуацией, при которой возможно создавать только «паллиативную продукцию». Стоит обратить внимание на то, что в дальнейшем к чистым инструментальным формам композитор почти не обращался, по преимуществу работая либо в жанрах камерно-вокальной и хоровой музыки, либо в инструментальных жанрах с обязательной программной подоплекой (разумеется, политически ангажированной). Не эта ли сторона последующей творческой биографии Мосолова в действительности показывает личностное отношение к неудаче Концерта, или же она фиксирует осознание композитором опасности того, что в рамках иного метода он работать не может, если речь идет о серьезных творческих замыслах?

Итог 30-х годов для Мосолова, следовательно, можно расценивать с двух позиций, но словами, относящимися к другим действующим лицам эпохи. «Ленинградские товарищи совершенно справедливо приняли в штыки симфонию Гавриила Попова, признав ее целиком формалистической. Попытка Щербачева в симфонии "Ижорский завод" отойти от старых формалистических позиций в основном не удалась», — говорилось на все той же дискуссии в Союзе композиторов в 1936 году (127, *17*). А вот другое свидетельство, другая дискуссия: «Бескин (художественный консультант при наркоме Бубнове. — *И. В.*) заявляет, что молодые формалисты еще не могут исправиться, а Малевич и Клюн — безнадежны, — и продолжает: — Вы делаете не то, что нам нужно. Вы пишите хотя бы хуже, но пишите то, что нам надо, нам нужен соцреализм» (55, *46*). «Попытка не удалась» и «пишите то, что нам надо» — две стороны безысходности: уничтожения творческого и человеческого достоинства и, вместе с тем, цена социальной и художественной утопии, к которой Мосолов, как человек своего времени, был причастен и был одним из ее создателей.

2. Русский авангард и социалистический реализм. Вместо заключения

Русский авангард первой трети XX века был той яркой вспышкой, которая предшествовала медленному угасанию звезды российской дореволюционной художественной традиции. Лучи от этой вспышки прошли через все XX столетие и коснулись искусства соцреализма, послевоенного авангарда, оказали воздействие как на развитие национальной культуры, так и многих зарубежных культур. Недооценивать в этой связи значение авангарда и тем более его влияние на становление и генезис советского искусства было бы не верно.

Многие годы достижения советской художественной культуры прямо или косвенно противопоставлялись эстетической, идеологической направленности авангарда и близких к нему течений. Сама эпоха 20-х — начала 30-х годов представлялась в качестве переходной накануне формирования «большого стиля». Считалось, что период брожения, многоукладности и поиска вычленил наиболее жизненные ростки и позволил развиться могучей и многообразной советской культуре. В настоящее время нет нужды ни критиковать эту надуманную оппозицию, ни опровергать действительную значимость вклада советского искусства в мировую художественную культуру XX века, ни ставить под сомнение фактически не существовавшего единства, «непротиворечивости» школы социалистического реализма, к которой едва ли не в равной степени причислялись Шостакович и Дзержинский, Прокофьев и Соловьев-Седой, Щедрин и Хренников, Эйзенштейн и Довженко, Дейнека и Юон, Пластов и Грабарь. Хотя, впрочем, типология советского искусства и феномен социалистического реализма как отражения тоталитарного, коммюннотарного и одновременно интернационального, эклектичного мировоззрения еще ждут своего осмысления.

В настоящем же разделе, заключая исследование о творчестве Александра Мосолова и эпохе, к которой он принадлежал, рассмотрим некоторые точки соприкосновения авангардистской эстетики и эстетики «большого сталинского стиля», обозначив ступени именно эволюционного перехода от одного к другому, а не резкий обрыв и уничтожение одного и расцвет другого. Этот

ракурс чрезвычайно важен для объективности оценки как значения авангарда, так и определения истоков и характера эволюции искусства СССР.

В исследовании не раз определялись моменты, адресующие к непосредственной взаимосвязи и даже взаимозависимости эстетических принципов, казалось бы, полярных в идеологическом плане художественных группировок (например, Авангарда и Пролеткульта, АСМа и РАПМа и т. п.). Пролетарское искусство, живопись и графика, как одна из основ формирования в дальнейшем мифа соцреализма и опора большевистских идеологов в процессе проведения культурной революции, в 20-е — начале 30-х не избежало, да и не могло избежать всестороннего влияния авангарда. Особенно его «левого» крыла в лице, например, футуристов, конструктивистов, производственников, в целом — ЛЕФа, в силу как консолидированности этих групп, базировавшихся на единстве идейно-художественных задач, стилевой общности, высочайшем уровне профессионализма, так и очевидной политизированности (революционности). Обращает на себя внимание точка зрения Троцкого (1923 год), не питавшего ни малейшей симпатии к формалистическим течениям, но тем не менее критика проницательного и в некоторых случаях объективного (насколько позволяли условия политической игры): «Вряд ли теперь возможно начисто отрицать футуристские достижения в области искусства, особенно поэзии. За самыми небольшими изъятиями вся наша нынешняя поэзия прямо или косвенно подверглась воздействию футуризма. Влияние Маяковского на ряд пролетарских поэтов совершенно неоспоримо. Конструктивизм тоже сделал немалые завоевания, хотя и не совсем по той линии, которую себе намечал. Сплошь да рядом статьи о полном бесплодии и контрреволюционности футуризма печатаются под обложкой, сделанной рукой конструктивиста. В архиофициальных изданиях наряду с убийственными оценками футуризма печатаются футуристические поэмы. Пролеткульт связан с футуристами рядом живых нитей. "Горн" редактируется теперь в достаточно ярко выраженном футуристическом духе. <...> Если даже завтрашний день и обнаружит, что ресурсы футуризма на исходе — а я это не считаю исключением, — то сегодня они во всяком случае больше ресурсов тех течений, за счет которыхфутуризм распространяется» (151, *113–114*).

Если рассматривать проблему шире, абстрагируясь от взаимодействий конкретных школ и групп, направлений и идеологий, и во главу угла поставить вопрос о непосредственной связи двух культур — авангардистской и тоталитарной, — придется констатировать, что соцреализм во многом опирался на эстетику авангарда и нередко соприкасался с его художественной методологией. «Вряд ли подлежит сомнению, — пишет Т. Горячева, — часто высказывающаяся мысль о сходстве целого ряда утопических замыслов художественного авангарда с некоторыми установками тоталитарной культуры. <...> При всей разнородности своих проявлений феномен данных взаимоотношений (авангарда и тоталитаризма. — *И. В.*) имеет отчетливо выраженный исходный пункт: самоопределение авангардистов как художников революции духа, предвосхитившей революцию социальную. <...> Однако интеграция художников авангарда в новый социум не исчерпывается их чисто практическим участием в мероприятиях Советской власти и затрагивает область творческих убеждений» (55, *34–35*).

Последний тезис является наиболее перспективным для исследования обозначенной темы, так как позволяет раскрыть не внешние черты сходства, а глубинные уровни взаимосвязи двух эпох, определить типологические особенности как авангарда, так и советского искусства.

Попробуем сопоставить характерные черты авангардизма и авангардистского искусства первой трети XX века с некоторыми типическими чертами тоталитарного искусства.

В аспекте *«эстетики отрицания»* взаимодействие авангарда и соцреализма оказывается весьма очевидным. Хотя это взаимодействие и определяется преимущественно идеологическими параметрами, все же следует признать, что общая эстетическая установка на создание двухполюсной схемы в равной мере актуальна как для одной, так и для другой эпохи. Как известно, безапелляционность противопоставления нового старому характеризовала как аналитический, так и синтетический периоды авангарда. Безусловно, для аналитической эпохи это противопоставление во многом имело метафизический смысл и распространялось на сферу языка искусства, так как прежде всего отражало «революцию духа». В синтетический период большее

значение приобретают идеи ассимиляции нового языка и языка иных культур, в том числе в аспекте демократизации, что в большей степени подчеркивает ориентацию авангарда 20-х годов на создание культуры, учитывавшей потребности революционного настоящего и проецировавшей бы новые идеи в коммунистическое будущее. Не этот ли акцент воспринимается идеологами соцреализма (конечно, в несколько упрощенном варианте)? Тоталитарное искусство так же базируется на двухполюсной идее противопоставления (советское искусство — буржуазное искусство), где советское искусство занимает позиции настоящего и будущего, а буржуазному отводится место в прошлом. Тоталитарному искусству так же свойствен прагматизм и стремление к демократичности, общенародности. Ассимиляция же элементов языка различных культур и языка современности вообще получает в советском искусстве, особенно в архитектуре, скульптуре, станковой живописи, музыке и театре, гипертрофированные формы воплощения, свидетельствующие о создании модели искусства эклектичного, но в то же время синтезирующего все лучшее, созданное мировой цивилизацией, и тем самым утверждающего конечность, вершинность коммунистической идеологии и государственного устройства СССР. Но разве ростки этой эклектики не коренятся в метафизических, а затем и в политических мифологемах «Победы над солнцем», «Ввода в мировой расцвет», «Посвящения Октябрю», «Памятника III Интернационалу», «Мистерии-буфф», «Красного вихря», «Стального скока», «Плотины» и т. п.?

Антиромантическая и формалистическая стороны «левого» искусства всегда были предметом критики со стороны идеологов большевизма (Троцкий, Бухарин), пролетарских художественных организаций, а затем и официальных структур, определявших культурную политику страны. Мишенью здесь являлись тяготение к системности мышления, внеконтекстно-метафизическое обоснование новых художественных систем, часто идеалистическое представление о соотношении формального и содержательного аспектов, а если шире, то и интер-, если не наднациональное мировоззрение. Антиэмоционализм, внесубъективность, конструктивность в работе с материалом также оказывались за пограничной чертой, проведенной идеологами

нового советского искусства. Понятно, что все перечисленные особенности были чужды тоталитарной системе, но не только в языковом аспекте[1]. Авангардистское движение сложилось в виде комплекса различных, глубоко индивидуальных понятий и представлений об образе искусства будущего и, следовательно, постулировавшее в основном идею его свободной, плюралистической интерпретации. Определение конечного итога этого образа было несущественно, так как авангард не мог в силу множественности составляющих его элементов ограничиться рамками какой-либо одной доктрины. Акцентирование фактора свободы и саморазвития было поэтому сущностным стержнем всей эстетической концепции «левого» движения. Конечно же, эта сторона авангарда для апологетов единообразия в жизни и в искусстве была неприемлема.

Однако при, казалось бы, полном отсутствии точек соприкосновения в этом вопросе, прежде всего в вопросе о языке и стиле, в антиромантической доктрине «левого» искусства существовала очень важная позиция, позволившая некоторым мастерам авангарда трансформировать свой язык таким образом, что он вписался в общие официальные представления о языке соцреализма. Эта позиция была определена противоречивостью эстетики авангарда. Притом что движение в целом не могло выработать единого критерия для создания «большого стиля», каждое направление в отдельности *стремилось* к универсальности, системности, «большому стилю». Поэтому нет ничего удивительного в том, что идея соцреализма в чем-то импонировала авангардистам, так как являлась, может быть, искомым звеном в процессе творческих метаний и брожений. С другой стороны, преимущественно для авангардистов 20-х годов, уже найденные языковые системы требовали апробации в рамках стабильных эстетических, в том числе традиционных норм, лишенных авангардистской и модернистской противоречивости и не тяготевших к самоопровержениям. Конечно, надежда на создание «большого стиля» нового советского искусства была на первых порах ничем иным, как гранью все того же наивного утопического ми-

[1] Причем и революционизм мировоззрения авангардистов не мог никоим образом изменить точку зрения тех же пролетарских идеологов на «левое» искусство как на контрреволюцинное.

росозерцания, но эта надежда (к тому же поддержанная в 1932 году официальным расформированием пролетарских организаций) стимулировала в 30-е годы творчество Шостаковича, Щербачева, Попова, Прокофьева, Дейнеки, Эйзенштейна, Пастернака, Сельвинского, Асеева, да и Мосолова). С другой стороны, созданный в недрах Авангарда словарь современного искусства невозможно было упразднить эстетикой соцреализма. Этот словарь был и продуктом революционной эпохи, и, в конечном счете, ее языком. С данным фактом никакая идеология не могла не считаться.

В аспектах *футурологической утопии, социально-политической ориентированности и праздничности мироощущения* эстетические концепции авангарда и социалистического реализма сопоставимы в наибольшей степени. По существу, нет необходимости в доказательстве общности мифологем «прекрасного будущего» у авангардистов и советских художников. Будущее и там, и там не имеет определенного образа. Это — некий символ «золотого века», но на высочайшей ступени научного и технического развития. Примечательным расхождением в художественном воплощении этого символа является лишь различие в интерпретации трехвременной схемы. В авангарде, как уже говорилось, три времени четко обозначались посредством контраста жанровых и образных сфер. В искусстве соцреализма, особенно в сталинский период, настоящее отождествлялось с будущим для утверждения идеи стабильности. Миф о почти что наступившем будущем подменял реальность, а точнее, существовал в народном сознании одновременно с ней (в чем искусство сыграло, как известно, не последнюю роль). Немаловажное значение в формировании системы художественного воплощения футурологической и социально-политической утопий соцреализма сыграл авангард и в аспекте мифологизации исторических деятелей, прежде всего вождей революции да и самой революционно-коммунистической идеологии, а по существу, едва ли не религии.

В этой связи вновь обратимся к работе Т. Горячевой, наблюдения которой весьма точны и подтверждают известную точку зрения Бердяева о новорелигиозной миссии (или, скорее, претензии на мессианство) коммунизма. «Как бы "прислонившись"

к христианству и введя в свой лексический обиход христианские понятия и метафоры, футуризм тем самым переносит на себя и некоторые качества христианской мифологемы — ее всеобъемлемость и традиционность. Это позволяет футуристическим авторам трактовать те или иные события, соотнося их с онтологическим масштабом будетлянского мифа, который по отношению к изменчивой реальности таким образом выступает в роли константы и придает своеобразную окраску в оценке фактов истории и современности. К. Малевич и Э. Лисицкий, например, постоянно пользуются в своих трактатах понятиями Ветхого и Нового заветов, употребляя их в качестве фигуры речи для обозначения роли супрематизма в истории искусства и даже шире — в истории человечества. Малевич пишет, что в супрематизме "содержится развитие нового завета мира", ему вторит его верный ученик Лисицкий, утверждающий, что "на смену Ветхому завету пришел Новый. На смену новому — коммунистический, и на смену коммунистическому идет супрематический"» (55, *37*). «Обладая универсальными мировоззренческими установками, эстетика авангарда задавала определенные параметры ценностной системы, коррелирующей значение актуальных событий и героев. Подвергая футуристической оценке современные реалии, футуризм как бы затягивал их в орбиту футуристического мифа, "осовременивал" его, присваивал себе роль главного участника всех событий и обретал право на критику иных способов взаимодействия с окружающим миром» (там же, *39*).

Естественно, что метафизические концепции Малевича, Хлебникова, Кандинского и других в дальнейшем резко критиковались авангардистами 20-х годов, стоявших уже на «классовых» позициях и не принимавших апологию «пророчества и жречества». Но мифотворчество было присуще им в не меньшей степени. Правда, центром мифологии здесь становится определенная идеологическая система и ее создатели, кстати — тоже претенденты на «председательство на Земном Шаре» (только не в сфере искусства, а в сфере политики). И как в этом случае не протянуть нить от герметических теорий футуристов и супрематистов через массовые праздники, эстетику производственного театра, конструктивизм, октябрьскую и ленинскую тематику 1927–1932 годов в произведениях композиторов, художников и поэтов Авангарда

к грандиозности мифологии и каноничности сталинского «большого стиля»? Как не отметить, что метод гиперболизации художественных образов (образов-символов, нетленных, вечных, навсегда ставших) или обожествления исторических персонажей, возвеличивание исторических событий современности, попытки осуществления неслыханных по своим масштабам проектов — не просто сходные черты авангарда и искусства тоталитаризма, а явления одного порядка, обусловленные всем социально-политическим и экономическим контекстом эпохи?!

Попытка ассимиляции двух эстетических схем имела множество вариантов интерпретации. К их числу, например, относится и Концерт для арфы Мосолова. Но сам факт этой ассимиляции с наибольшей наглядностью проявляется в тех сочинениях, где взаимодействие двух эстетик и двух художественных методов оказывается весьма неоднозначным, что позволяет их дифференцировать и анализировать по признакам сходства и различия.

В этом отношении одним из самых показательных памятников эпохи, который обозначил переходную границу, но еще не перешагнул через нее, является кантата С. Прокофьева **«К XX-летию Октября»** (1937). Будучи одновременно и «зонтиком в годы ливня», и искренней позитивной реакцией мастера на складывающийся социально-политический миф, Кантата отразила оба этих подхода, оба полюса мировоззрения. Поэтому в ней нашли воплощение методы, адресующие и к авангарду, и к соцреализму, отразилась ключевая тенденция художественной культуры СССР — формирование «большого стиля».

Прокофьев относился к своему новому сочинению с величайшей серьезностью, достаточно долго вынашивая замысел, пытаясь найти текстовый и музыкальный материал, адекватный общей глобальной концепции — созданию эпического полотна об историческом развитии идеалов коммунизма и становлении социалистического общества за 20 лет. По свидетельству И. Нестьева, Прокофьев еще в 1933–1934 годах начал изучать «Что делать» Ленина и в конечном счете пришел к заключению о необходимости использования в качестве «поэтического текста» отрывков из произведений Ленина и сталинской Конституции. Однако Кантата была отвергнута партийной цензурой. Пытаясь обосновать причины отказа в исполнении, Нестьев так трактует

неудачу Прокофьева: «Идея прямого "омузыкаления"документов коммунистического движения была не новой. Известны оратория чешского композитора Эрвина Шульгофа на текст "Коммунистического манифеста", произведения немецкого композитора Ганса Эйслера и др. В Советском Союзе аналогичная попытка была сделана в симфоническом дифирамбе А. Крейна "СССР — ударная бригада мирового пролетариата" (где музыкальные эпизоды были объединены фрагментами из речи И. В. Сталина "О задачах хозяйственников"). Отказываясь от поэтических обобщений и от ведущей роли мелодии, авторы подобных произведений неизменно терпели фиаско, несмотря на всю искренность их намерений. Так получилось и с Кантатой Прокофьева, в которой отразились левацко-вульгаризаторские тенденции, господствовавшие в творчестве некоторых революционных художников Запада. <...> Перенесенные в сферу хорового пения, эти тексты неизбежно теряют свою убедительность и ораторскую броскость, лишь отягощая мелодический язык» (111, *306*).

Высказывание Нестьева отражает распространенную в 30–40-е годы точку зрения на произведение Прокофьева как на недостаточно удачное — как на произведение, в котором художественная идея вступила в противоречие с методом ее воплощения. Парадокс заключается в том, что подобная оценка Кантаты является одновременно и справедливой, и несправедливой. Справедливой — относительно неоднозначности ее содержания, а несправедливой — по отношению к ее художественным достоинствам, тем более что и та, и другая сторона могла быть в полной мере осознана лишь в результате концертной апробации, чего, как известно, при жизни композитора не произошло. В настоящее время, после значительного количества премьер Кантаты как в неполном варианте, так и в авторской редакции, нет нужды утверждать, что уровень мастерства работы с материалом, тематическое богатство, оригинальность оркестровки, выстроенность драматургии и т. д. ни в чем не уступают другим сочинениям «позднего» Прокофьева, а по многим параметрам даже превосходят «соцреалистические полотна» мастера конца 30–40-х годов. Следовательно, критическое отношение к Кантате в свое время было обусловлено иными причинами, нежели художественной несостоятельностью.

Попробуем рассмотреть два уровня возникающего в процессе музыкального развития ощущения неоднозначности, а именно: эстетической и музыкально-драматургической.

Безусловно, эстетика сочинения ориентирована на «калькирование» уже сложившегося к тому времени канонического праздничного мифа Октября. Этот миф преподносится как данность, как неизбежное явление, замыкающее огромный отрезок времени. Торжество идей коммунизма здесь выступает в качестве логической схемы поступенного развития классового самосознания. В разрезе «эстетики отрицания» данную схему представляют прежде всего сами тексты классиков марксизма-ленинизма, которые знаменуют центральную идею — идею противопоставления новой идеологии и становящегося социалистического строя прошлому. Динамика развития сюжета также ориентирована на полномасштабное раскрытие соцреалистического мифа о конечности исторического процесса, целиком сфокусированного на строительстве мирового коммунизма (что и отражается в финальной части — «Конституции»). Здесь-то и раскрываются черты сходства и различия авангардистской и соцреалистической эстетики. Социальный нигилизм по-прежнему постулируется в роли ведущей художественной идеи. Но Прокофьев ставит в конце Кантаты не футурологический, а политический акцент, который окончательно подтверждает факт кристаллизации двухполюсной соцреалистической схемы.

Вторая позиция, связанная с антиромантизмом (в чем в наибольшей степени проявляются различия авангарда и тоталитарного искусства), предстает в Кантате Прокофьева в весьма неоднозначном облике. С одной стороны, общий эмоциональный настрой, торжественность, патетика, наличие мелоса, обладающего широким дыханием, народно-песенные истоки свидетельствуют о прорыве романтико-эпической образности. С другой стороны, отсутствие живых действующих лиц, «мертвый» язык документов, сюитный принцип компоновки материала и значительная роль симфонических эпизодов как комментариев, своего рода ритурнелей, формируют параллельный жанровый пласт, соотносимый с надындивидуальным спектром неоклассицистского комплекса авангарда. Большое значение имеют и элементы конструирования тематических моделей, что нередко вступает в противоречие с песенным тематизмом.

Праздничность, утопизм и социальная ориентированность раскрываются в произведении всесторонне, являясь в тоталитарном искусстве, как уже отмечалось, прямым наследием авангарда. Праздничность в Кантате — это и торжество победы, и театральность, опять же идущая от массовых праздничных действ, и выбор огромного состава исполнителей (как «соединение несоединимого»: академические составы хора и оркестра, расширенная группа ударных, одновременно оркестр гармоник и народный хор). Примечательным образом проявляется в Кантате и трехвременная схема. Правда, не в жанровом аспекте, а скорее в литературно-драматургическом, триада Маркс–Ленин–Сталин знаменует новый, рожденный тоталитарной эпохой трехвременной синтез прошлое-настоящее-будущее в качестве вечной идейной константы советского искусства и философии. Понятно, что здесь жанровая прорисовка не требуется, так как в этой схеме отсутствует оценочная сторона. Точнее, новая модель трактуется только с позитивной точки зрения. Нет нужды говорить и о том, что новая мифологическая триада и идеологическая двухполюсность опять же подготовлены развитием эстетических схем авангарда, в том числе и утопической футурологии. И, конечно же, ориентированность на демократические формы передачи идейно-политической концепции, стремление к глобальным мировоззренческим обобщениям также роднят соцреалистическую типологию Кантаты с авангардом.

Таким образом, с эстетической точки зрения в Кантате Прокофьева проступают два тесно связанных, но и взаимоотталкивающихся ряда. Композитор не в состоянии выстраивать однозначно трактуемую эстетическую модель. Принимая новые правила игры, он не может отказаться не только от собственного стиля, но, отчасти, и от тех стереотипов, а точнее, традиций, которые были выработаны предшествующей эпохой.

Неоднозначность художественного решения немедленно отражается и на музыкально-драматургическом уровне. Основное противоречие, возникающее в результате музыкального развития, заключается в несоответствии смысла прозаического текста и его интонационной интерпретации. Суть здесь не в том, что в хоровом звучании теряется ораторская броскость, как об этом

писал Нестьев. Причина, очевидно, глубже и кроется в избранном Прокофьевым драматургическом принципе, который оказывается для него более оптимальным и в конце концов типичным. Вся Кантата объединяется общей идеей симфонизации и сквозного развития. Этому способствует большое количество интонационных арок, которые по ладовым признакам могут быть сгруппированы в две макросферы: песенно-ариозную с очевидной опорой на диатонику и прозрачное аккордовое сопровождение (примеры *27 а–в*) и изобразительно-моторную с более сложной ладовой структурой (хроматизация вертикали и горизонтали), использованием полифонического типа изложения (примеры *27 г–е*). Первая сфера в меньшей степени подвержена изменениям. Это образ главной идеи, основной постулат. Он обрисован широкими мазками, радостными, мужественными, праздничными красками (№ 2, 4, 7, 8 и 10). Не случайно он подчеркивается самыми разными гранями хорового пения — от распевного мелоса до речитации. Вторая сфера создается прежде всего инструментальными средствами. Она более динамична и имеет как минимум две кульминации: в № 6 («Революция»), где на первый план выдвигается оркестровое звучание, а хор переключается на выполнение комментирующей функции, и в № 9 («Симфония»), где инструментальное начало уже подчиняется праздничному тонусу двух предыдущих номеров и одновременно является увертюрой к последнему номеру (пример *27 ж*). Таким образом, динамика собственно инструментального развития очерчивает основную идею становления праздничного мифа социализма. Однако общий принцип симфонизации накладывает отпечаток и на трактовку вокальных партий, в которых значение собственно фонического фактора доминирует над выражением смысла текста. Происходит своего рода инструментализация вокальной линии, что значительно остраняет текст, ставит его в подчиненное положение, раскрывает не его идейный смысл, а скорее, его фонетические особенности. Этому способствует также и большое количество остинатных приемов, и широкое применение столь распространенного еще в 20-е годы приема фактурного остинато (в № 2 — примеры *27 з–и*). Иначе говоря, жанр праздничной эпической кантаты попадает в поле притяжения симфонического метода развития. Статическая форма

эпического полотна подменяется динамикой интенсивного становления, а значение хора как выразителя главной художественной и философской идеи оттесняется на второй план.

По существу, соцреалистическая модель до конца не достраивается. Оказывается, что метод Прокофьева по-прежнему опирается на традиции, принадлежащие другой эпохе. Вот так невольно сталкиваются два противоположных типа мировоззрения, те самые «я» и «анти-я», раскрывая органичность первого и неестественность второго, а вкупе — трагизм раздвоения личности, эстетики, искусства. Хотя, впрочем, и подобный итог не может быть признан определяющим. Параллельное существование двух полюсов не приводит к трагическому осмыслению проблемы, как, например, в симфониях Шостаковича. Праздничный финал снимает вопрос о личностной оценке избранной темы и полностью вписывается в стереотипы представления о соцреалистическом мифе Октября.

Конец авангарда, как это видно, явился событием не одномоментным и достаточно сложным — процессом, в котором выделились как элементы сопротивления эстетике тоталитарного искусства, так и черты эволюционного перетекания, перехода. Что доминировало в этом процессе: общность или различие? Решение данного вопроса выходит за рамки этой книги. Но одно совершенно понятно. Тоталитарное искусство пришло на смену авангарду как вполне органичная целостность, обусловленная всем ходом социально-политического и культурного развития России. В формировании его эстетики художники авангарда сыграли не последнюю роль. Причем наиболее крупные представители авангарда 20-х годов со временем стали главными представителями официального искусства СССР и таковыми долгое время воспринимались на Западе. Это и Дейнека, и Мухина, и Шостакович, и Прокофьев, и Попов, и Сельвинский, и Шкловский, и Эйзенштейн, и Асафьев (в качестве теоретика) и многие другие. Их огромный талант нередко вступал в противоречие с ограниченностью эстетики и идеологическими рамками. Однако отрицать их причастность к историко-культурному феномену «советского искусства», тоталитарной культуры вряд ли возможно, несмотря на все изломы их творческих судеб и мировоззренческие противоречия. Художники второго ряда, такие как

Мосолов, заняли в новом культурном контексте периферийные места. Здесь сказалась, как представляется, известная слабость их творческой позиции. Будучи выдающимися первооткрывателями, экспериментаторами и «конструкторами», они не обладали достаточным творческим потенциалом, а самое главное, универсальностью дарования, позволившего бы им в равной мере продуктивно работать как в рамках одного, так и другого метода. Однако и эти художники сыграли немаловажную роль в эпоху «большого сталинского стиля», так как заполнили тот фон и, опять же, тот второй ряд, без которого в истории искусства немыслимо ни одно крупное явление. Неофициальная же культура на долгие годы выпала из поля зрения общества (но, конечно, не НКВД) и уже в новом качестве возродилась в 50–60-е годы как проявление диссидентской свободной мысли (однако все с тем же акцентом нигилистического сопротивления, противопоставления), реанимировав на очередном витке ведущий принцип авангарда: антитрадиционализм, но уже в отношении к традиции тоталитарного советского искусства.

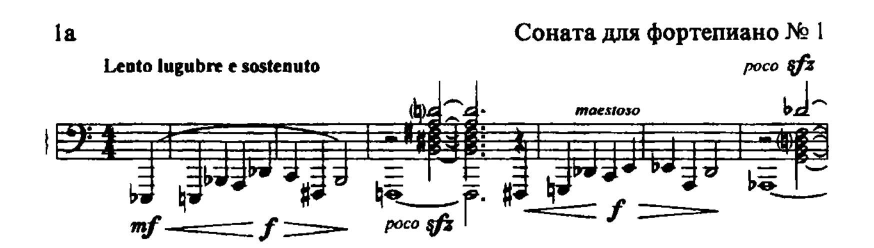
Однако парадоксальное взаимодействие «авангард — соцреализм» не закончилось ни установлением «большого стиля» конца 30–50-х, ни его ниспровержением в рамках советского «подполья», андеграунда или искусства русской эмиграции. Новая волна советского искусства 60-х годов и советского авангарда того же периода в новом качестве высветила результат этого взаимодействия. Несмотря на фактическое забвение творчества выдающихся русских авангардистов первой трети века, их влияние косвенным образом сказалось и на выборе жанровых приоритетов (например, в качестве очередных проявлений неофольклоризма, неоклассицизма, празднично-театральной традиции, камерности), и на освоении антиакадемических техник композиции (микрохроматика, алеаторика, серийная и сериальная техника и т. п.), и на методах теоретического осмысления композиторского опыта XX столетия. В то же время утопичность тоталитарного мировоззрения, воспринимавшего коммунистический идеал в качестве идеологического стержня (несколько трансформированного в условиях «хрущевской оттепели»), имел, конечно, существенное значение при выборе тематики и формировании эмоционального содержания многих произведений.

Академичность же, традиционализм формы, постулировавшиеся долгие годы соцреалистическим искусством, обусловили в новом контексте особое качество советского авангарда 60-х годов в сравнении с западным и американским, а именно: его известную академичность, «половинчатость», что, впрочем, нисколько не умаляло уровень художественных результатов, ибо важнейшая черта национальной традиции (в том числе авангардистской) проявилась и здесь: новейшие способы языковой и формальной организации не представлялись советским авторам как доминирующие, а метафизические, философские концепции — как равноправные по отношению к художественному материалу. Нетрадиционные способы организации играли роль приемов, прежде всего, способствовавших созданию определенного выразительного спектра, конкретного содержания, а не самодовлеющих конструкций. Следовательно, эволюционное развитие советского искусства, подтвердив самоценность и одновременно взаимосвязанность его этапов, и в это время открыло миру своеобразие национальной традиции, в том числе и в рамках авангардистских новаций (Шнитке, Денисов, Слонимский, Уствольская, Тищенко, Щедрин, Сильвестров, Волконский и др.). Эта последняя черта подчеркивает в результате и самое главное — особенность не просто авангарда и авангардизма, а именно *русского авангарда*.
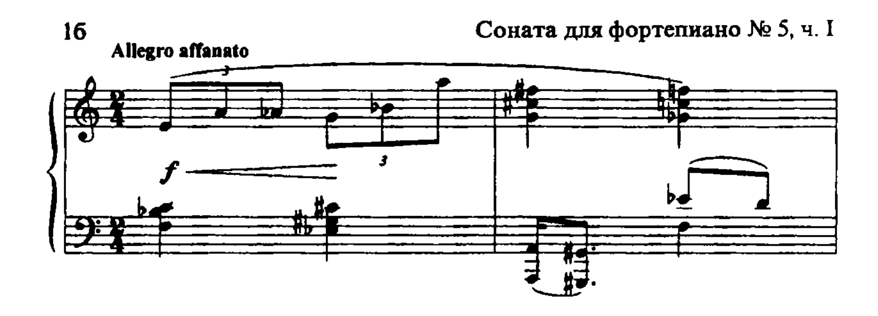
В этом ключе, очевидно, становится возможной корректировка значения русского авангарда в контексте мировой художественной культуры. Несмотря на тенденцию к нивелированию в XX веке национальных традиций, обусловленную наступлением цивилизации на культуру, экономической интеграцией, русский авангард первой трети XX века стимулировал дальнейшее развитие национальной традиции в ее своеобразии и неповторимости. Переосмыслив прежние эстетические каноны и традиционные языковые системы, авангард сохранил дух национального искусства, что было воспринято затем и тоталитарным искусством, и авангардом 60-х. Возможно, данная точка зрения противоречит более распространенной (особенно на Западе), согласно которой авангардистское движение возникает тогда, когда необходимо нечто разрушить. Думается, не только разрушить, но и создать, а в конечном счете — сохранить.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ
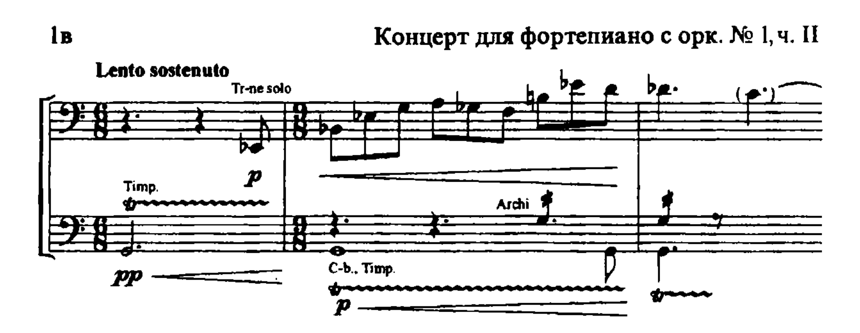
1а Соната для фортепиано № 1
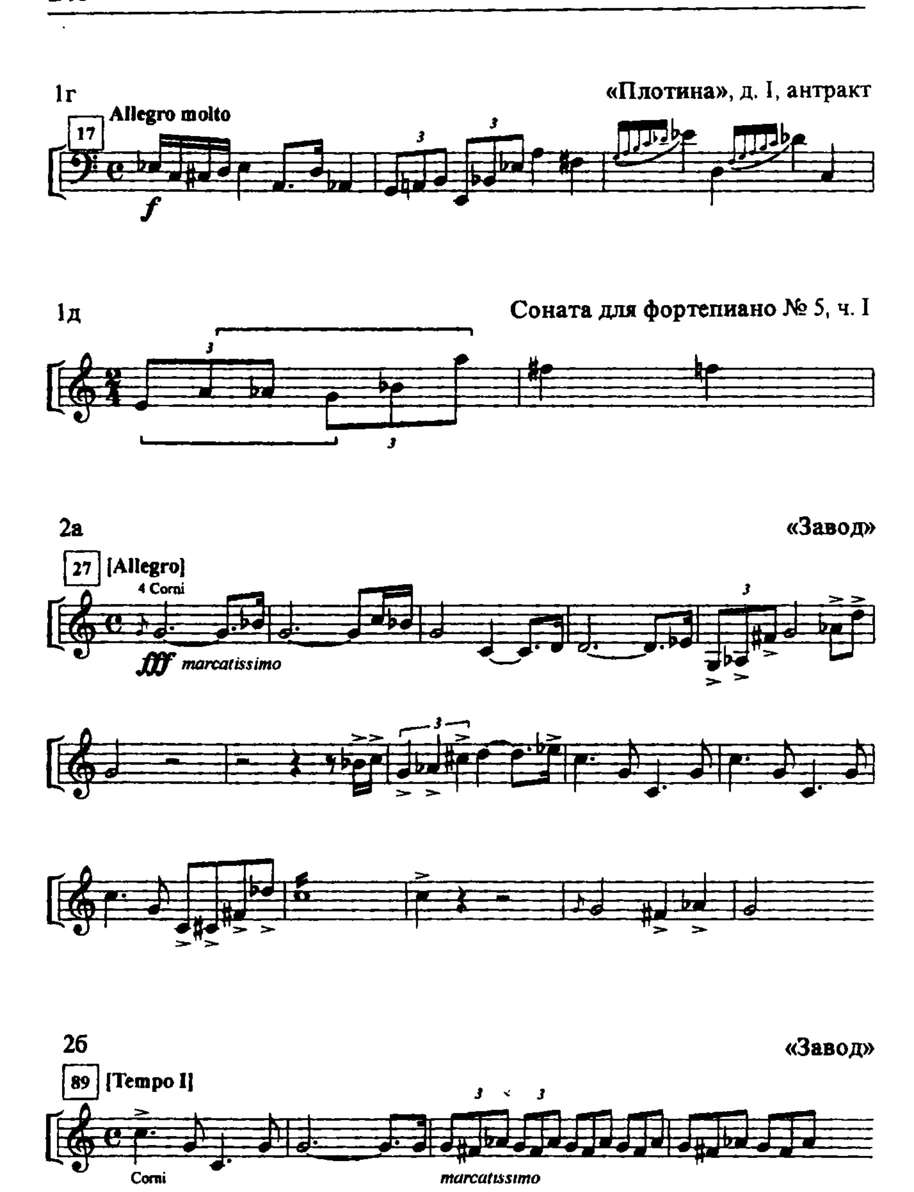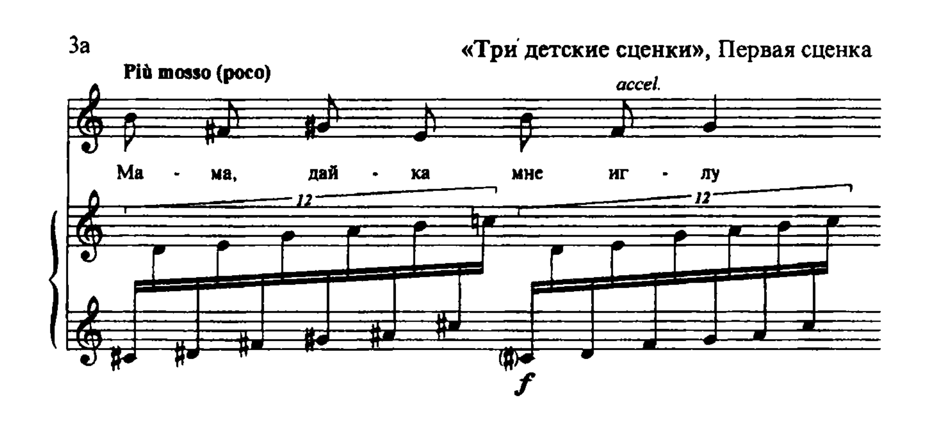


1б Соната для фортепиано № 5, ч. I
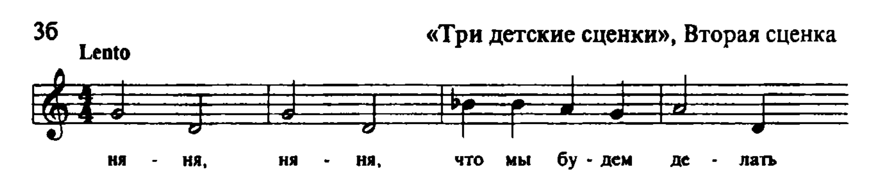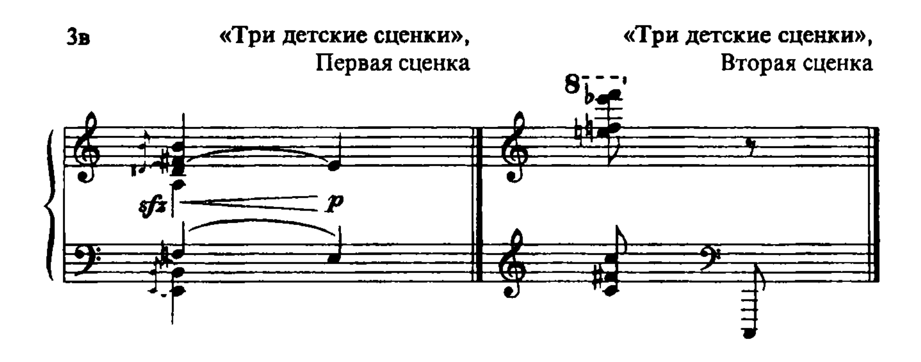


1в Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. II
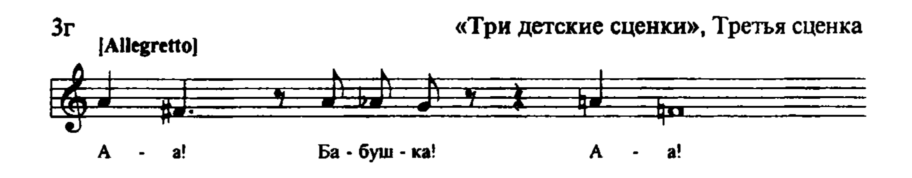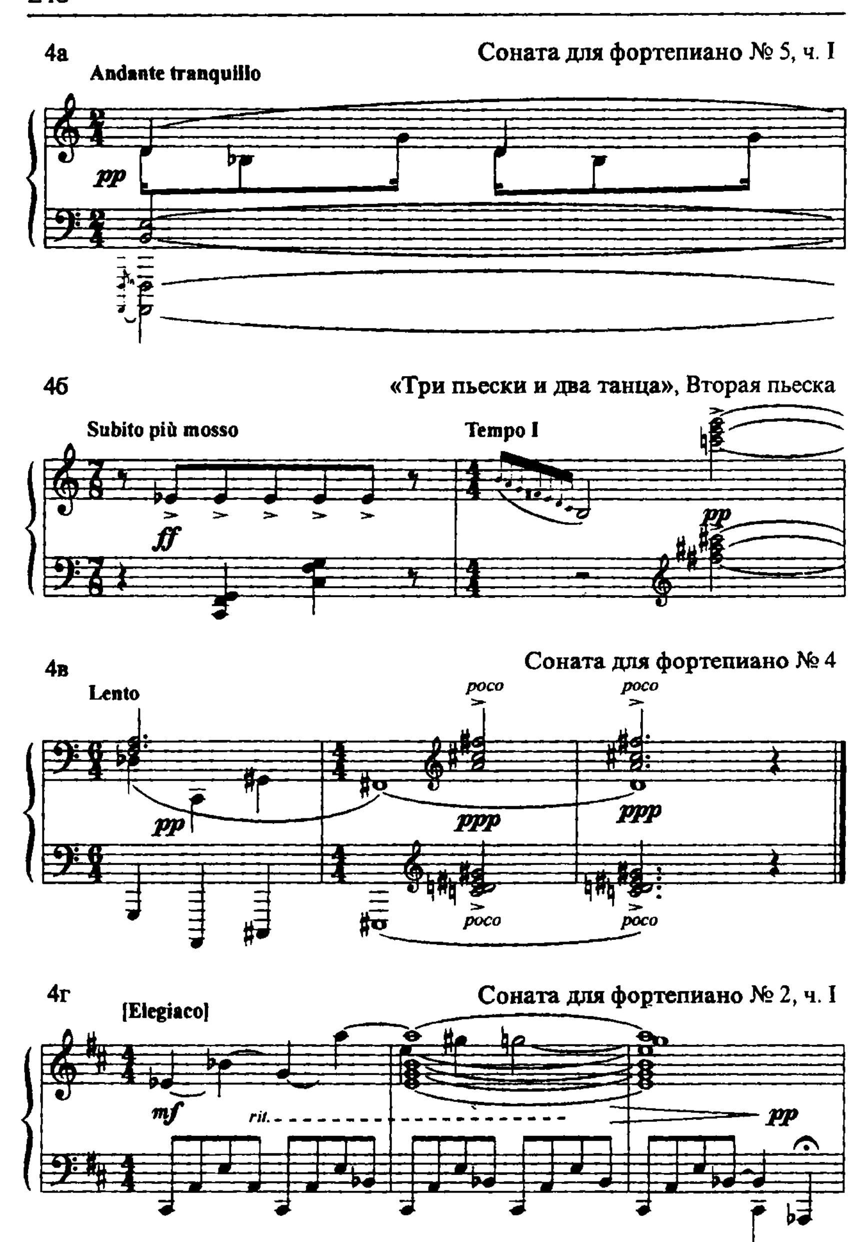



1г
«Плотина», д. I, антракт
17
Allegro molto
f
1д
Соната для фортепиано № 5, ч. I
2а
«Завод»
27
[Allegro]
4 Corni
fff marcatissimo
2б
«Завод»
89
[Tempo I]
Corni
marcatissimo
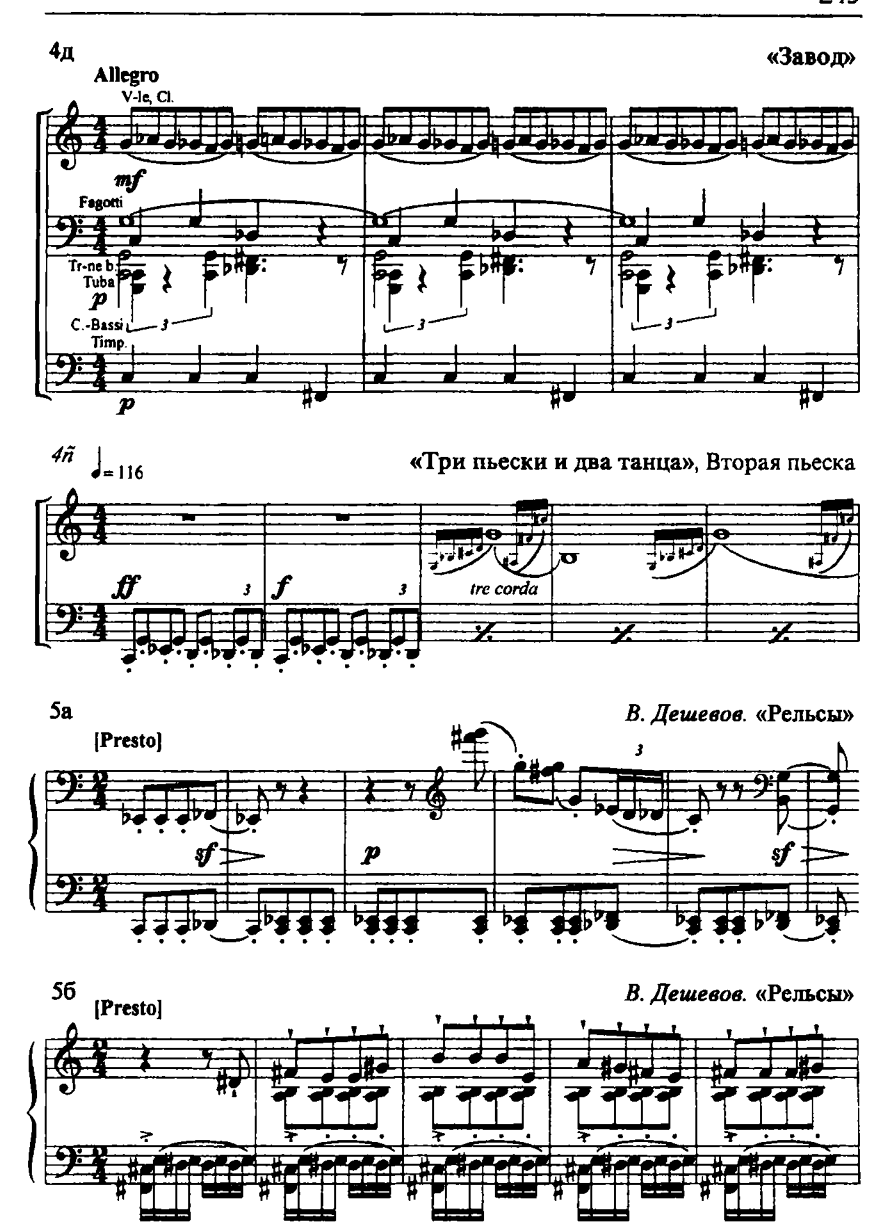

3а
«Три детские сценки», Первая сценка
Più mosso (poco)
accel.
Ма - ма, дай - ка мне иг - лу
12
12
f


3б
«Три детские сценки», Вторая сценка
Lento
ня - ня, ня - ня, что мы бу - дем де - лать
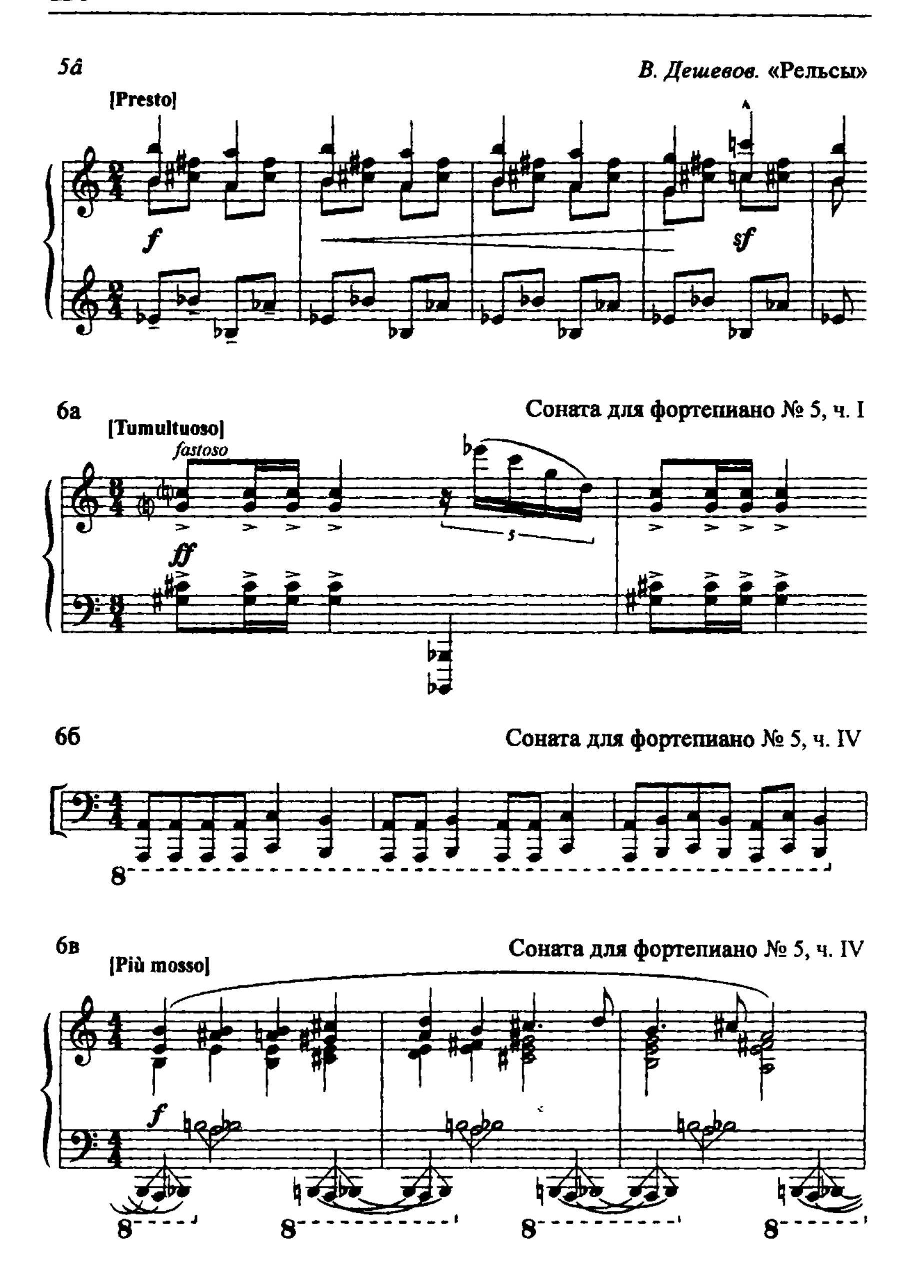

3в
«Три детские сценки»,
Первая сценка
«Три детские сценки»,
Вторая сценка
sfz
p
8
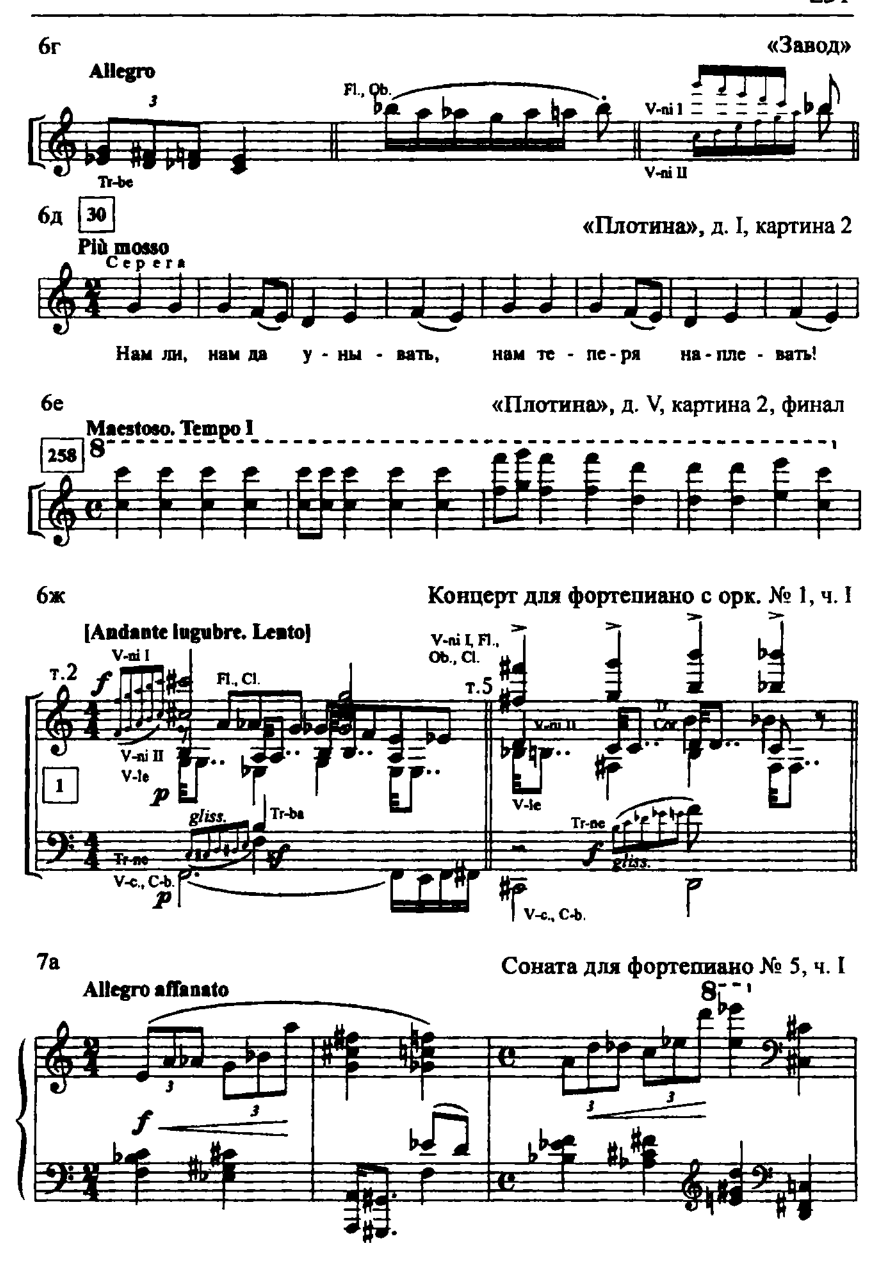

3г
«Три детские сценки», Третья сценка
[Allegretto]
А - а! Ба - буш - ка! А - а!


4а
Соната для фортепиано № 5, ч. I
Andante tranquillo
pp
4б
«Три пьески и два танца», Вторая пьеска
Subito più mosso
ff
Tempo I
pp
4в
Соната для фортепиано № 4
Lento
poco
pp
ppp
4г
Соната для фортепиано № 2, ч. I
[Elegiaco]
mf
rit.
pp

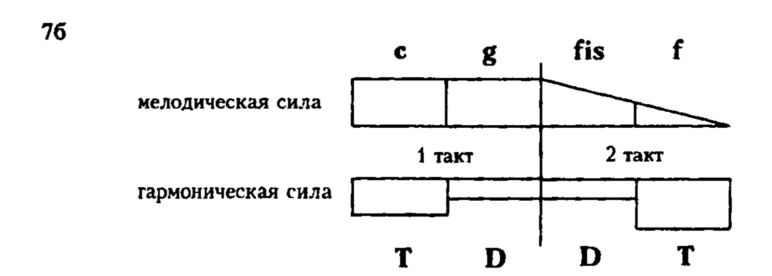


4д
«Завод»
Allegro
V-le, Cl.
mf
Fagotti
Tr-ne b.
Tuba
p
C.-Bassi
Timp.
p
4ñ
♩= 116
«Три пьески и два танца», Вторая пьеска
ff
f
tre corda
5а
В. Дешевов. «Рельсы»
[Presto]
sf
p
sf
5б
В. Дешевов. «Рельсы»
[Presto]


5â
В. Дешевов. «Рельсы»
[Presto]
f
sf
6а
Соната для фортепиано № 5, ч. I
[Tumultuoso]
fastoso
ff
5
6б
Соната для фортепиано № 5, ч. IV
8
6в
Соната для фортепиано № 5, ч. IV
[Più mosso]
f
8
8
8
8

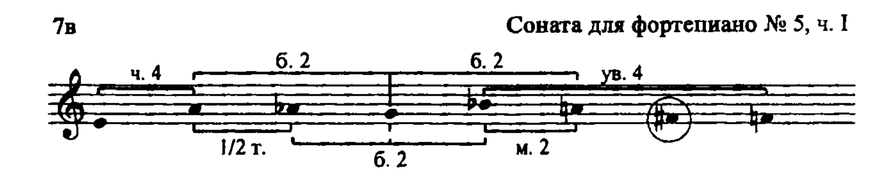

6г
«Завод»
Allegro
Fl., Ob.
V-ni I
Tr-be
V-ni II
6д
30
«Плотина», д. I, картина 2
Più mosso
Серега
Нам ли, нам да у - ны - вать, нам те - пе - ря на - пле - вать!
6е
«Плотина», д. V, картина 2, финал
Maestoso. Tempo I
258
8
6ж
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
[Andante lugubre. Lento]
т.2
V-ni I
Fl., Cl.
V-ni I, Fl., Ob., Cl.
т.5
V-ni II
V-le
1
gliss.
Tr-ba
Tr-ne
V-c., C-b.
Cor.
7а
Соната для фортепиано № 5, ч. I
Allegro affanato
8

7б



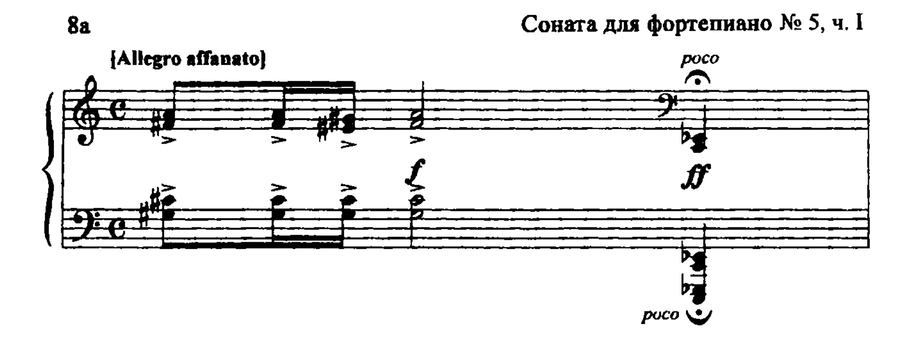
7в

Соната для фортепиано № 5, ч. I



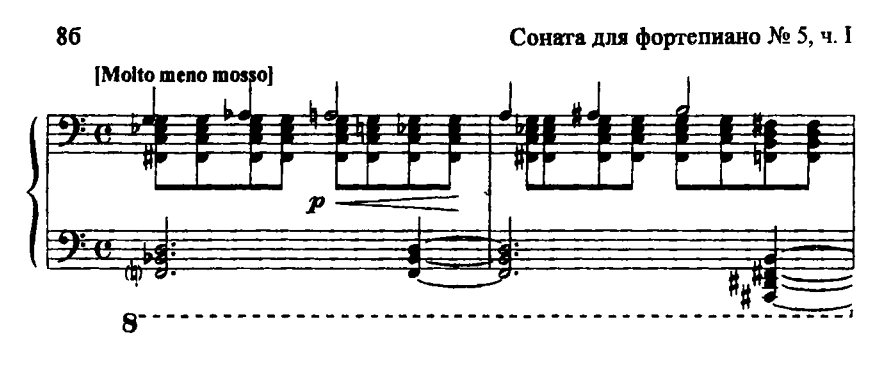
8а

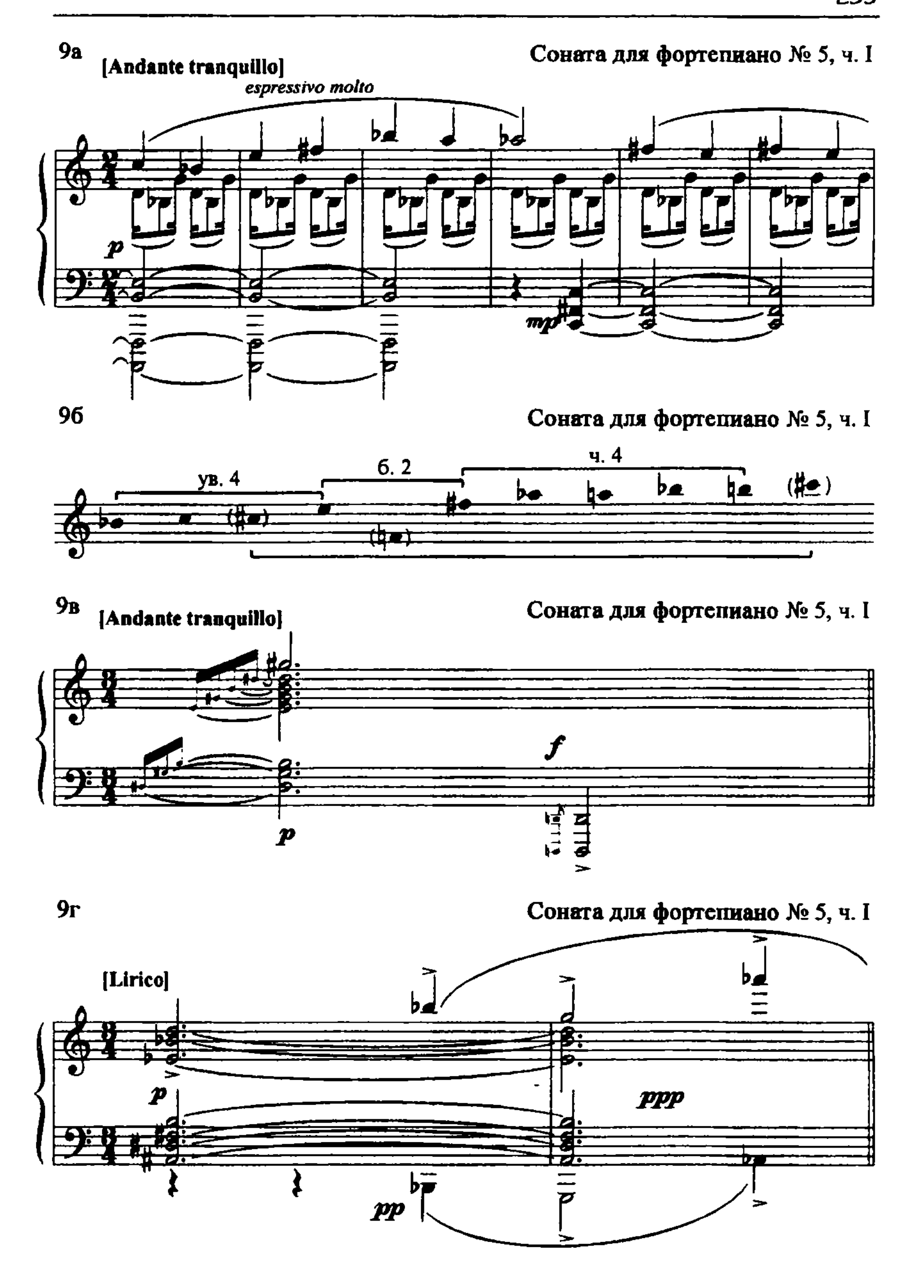
Соната для фортепиано № 5, ч. I



8б

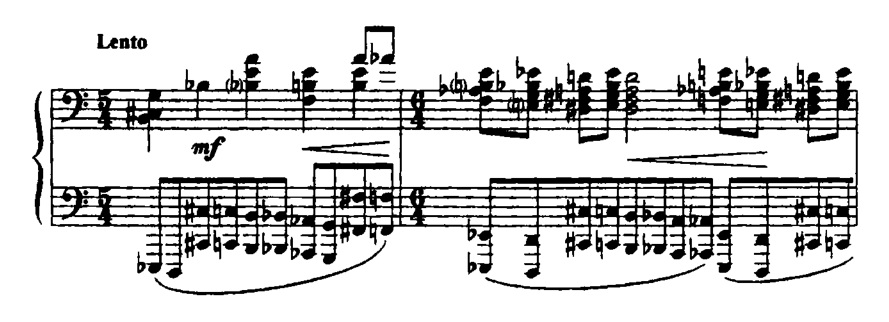
Соната для фортепиано № 5, ч. I




9а
[Andante tranquillo]
Соната для фортепиано № 5, ч. I
espressivo molto
p
mp
9б
Соната для фортепиано № 5, ч. I
ув. 4
б. 2
ч. 4
9в
[Andante tranquillo]
Соната для фортепиано № 5, ч. I
f
p
9г
Соната для фортепиано № 5, ч. I
[Lirico]
p
ppp
pp

10а

Соната для фортепиано № 5, ч. IV



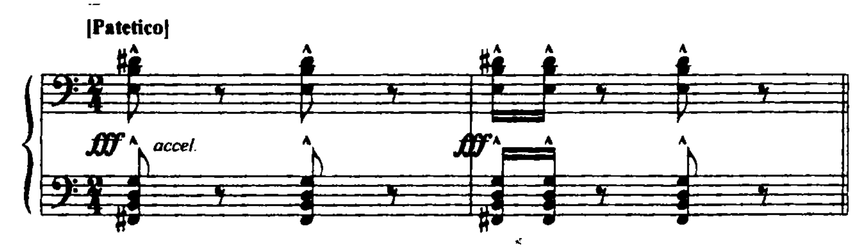
10б

Соната для фортепиано № 5, ч. IV



11а

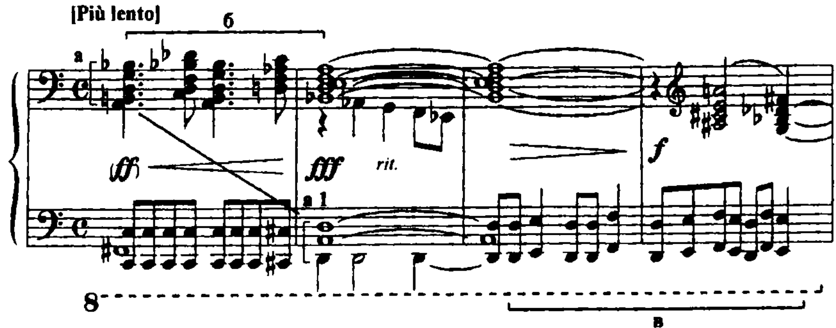
Соната для фортепиано № 5, ч. I





11б

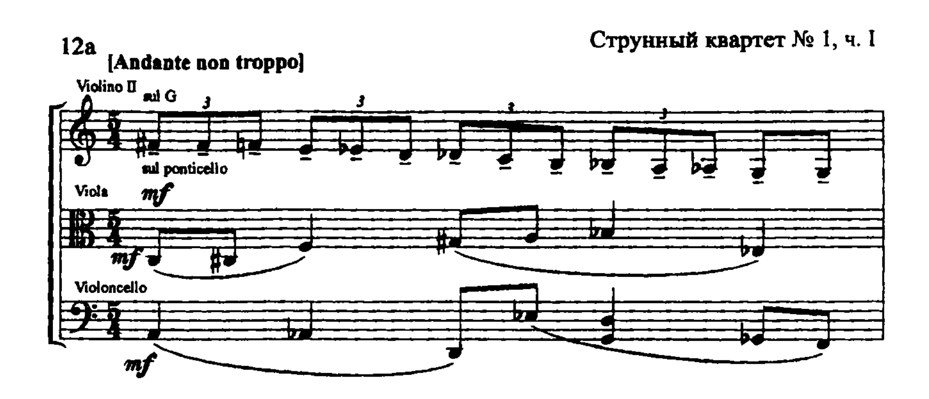
Соната для фортепиано № 5, ч. IV



а, а1 — отражение структурного принципа (тональность и «квазисерийность»);
б — ритм эпизода в разработке («Бал-Саят»),
малотерцовые интонации — «пассакалия»;
в — альтернативный материал.
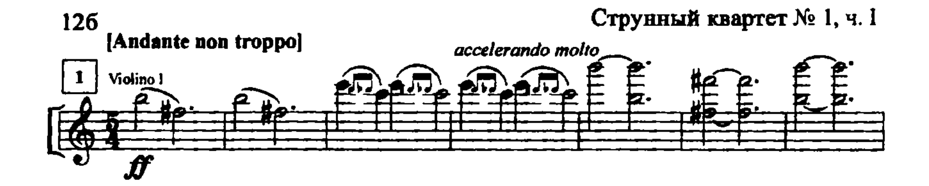
12а

Струнный квартет № 1, ч. I

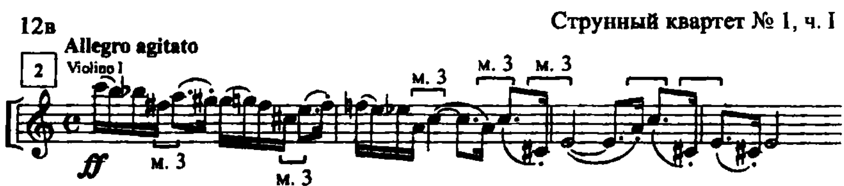


12б

Струнный квартет № 1, ч. I



12в Струнный квартет № 1, ч. I



12г Струнный квартет № 1, ч. I

4 **Lento mistico**

Violino I

sul G

p

Violino II

pp

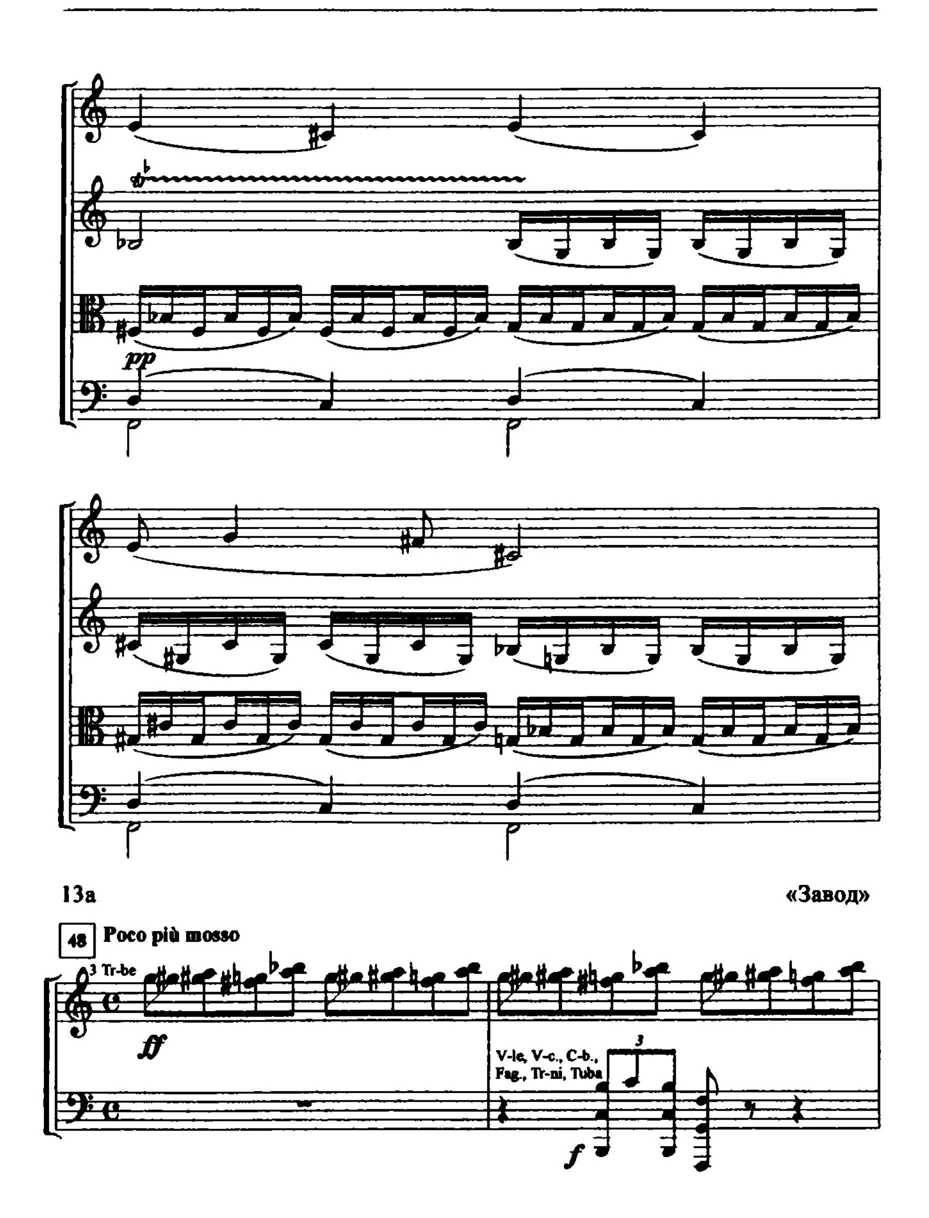
Viola
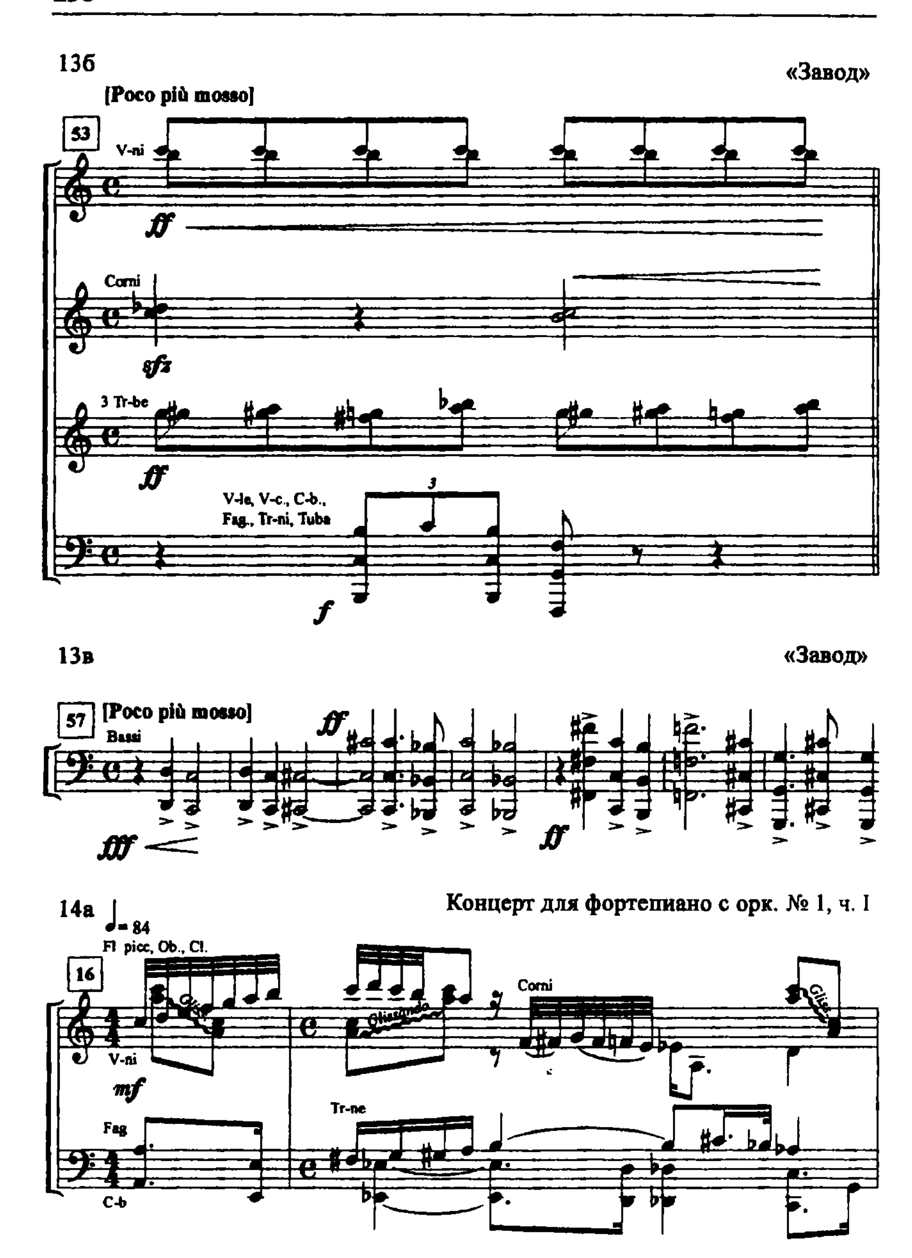
3 3 3 3 3 3 3 3

pp

Violoncello

pp


pp
13a
«Завод»
48
Poco più mosso
3 Tr-be
ff
V-le, V-c., C-b.,
Fag., Tr-ni, Tuba
3
f
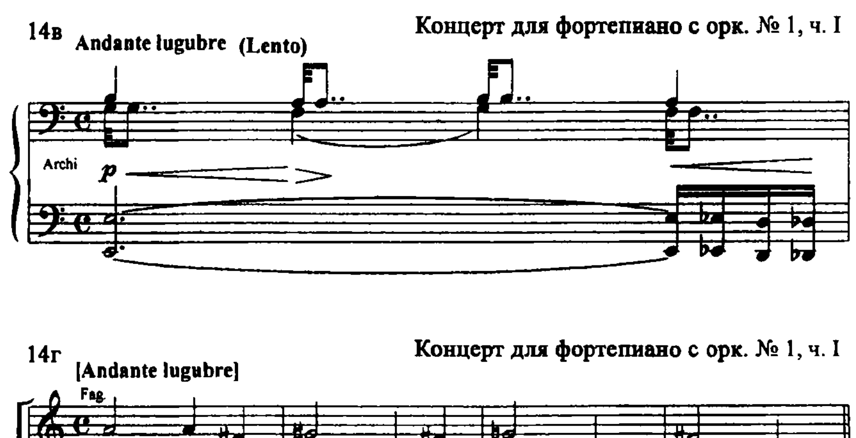


13б
«Завод»
[Poco più mosso]
53
V-ni
Corni
3 Tr-be
V-le, V-c., C-b., Fag., Tr-ni, Tuba
13в
«Завод»
57
[Poco più mosso]
Bassi
14а
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
= 84
Fl picc, Ob., Cl.
16
V-ni
Glissando
Corni
Gliss.
Fag
Tr-ne
C-b

14б
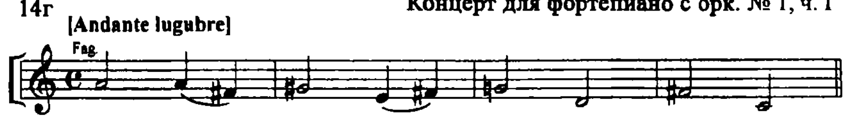


14в

Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
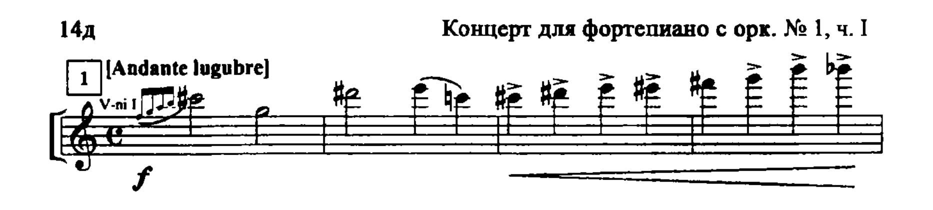


14г

Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
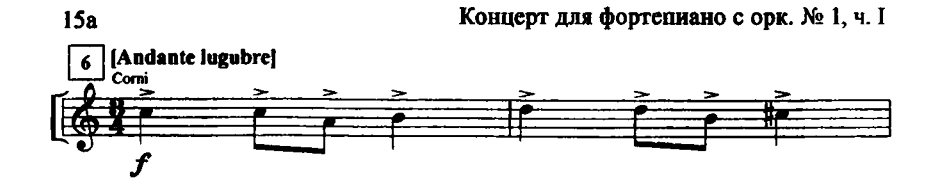


14д

Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I



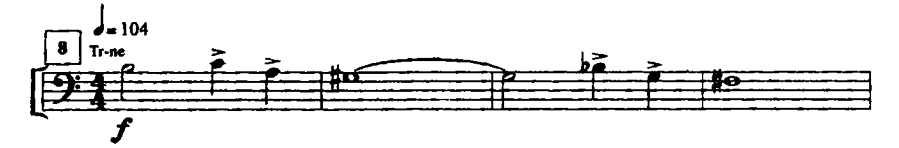
15а

Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
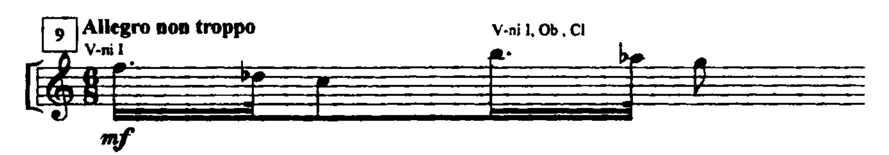


15б

Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I



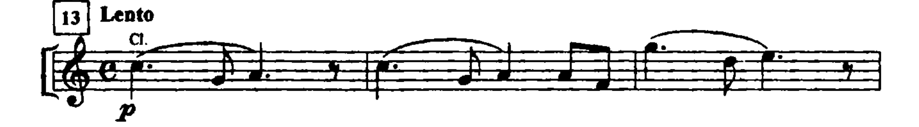
15в

Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
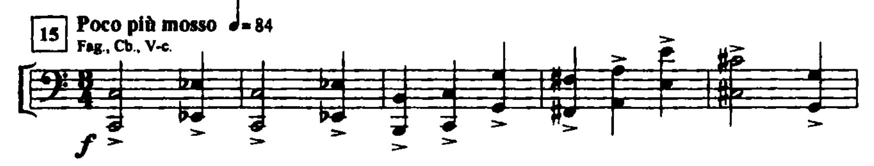


15г

Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I



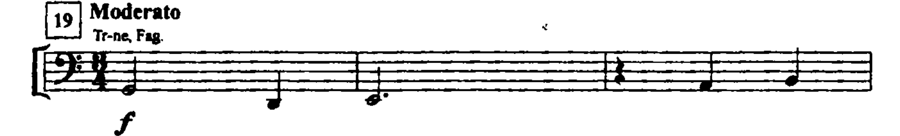
15д

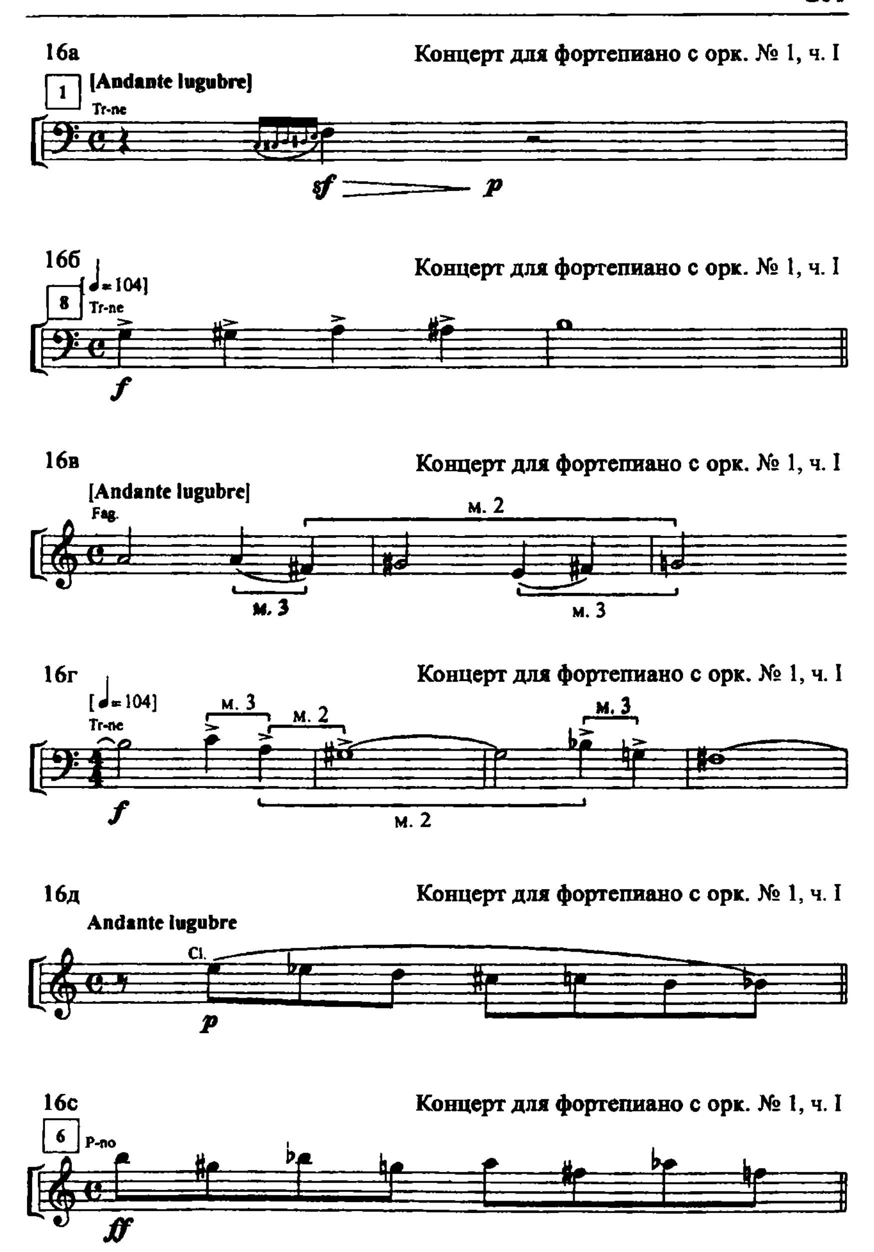
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I



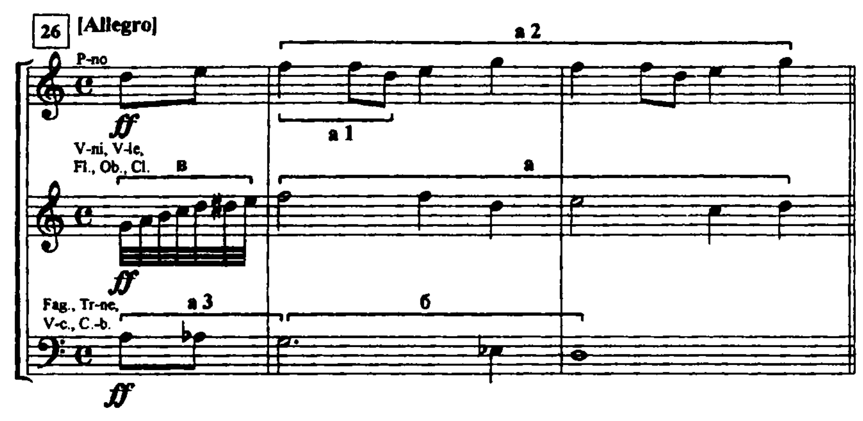
15е

Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I




16а
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
1
[Andante lugubre]
Tr-ne
sf
p
16б
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
[♩= 104]
8
Tr-ne
f
16в
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
[Andante lugubre]
Fag.
м. 2
м. 3
м. 3
16г
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
[♩= 104]
Tr-ne
м. 3
м. 2
м. 3
f
м. 2
16д
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
Andante lugubre
Cl.
p
16е
Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I
6
P-no
ff

17 Концерт для фортепиано с орк. № 1, ч. I



а — главная тема;

а1 — главная тема в уменьшении;
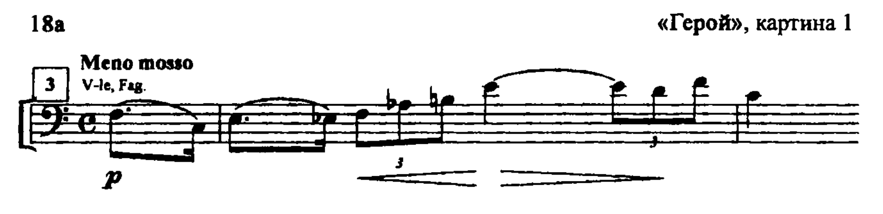
а2 — трансформированные элементы главной темы (изложенные диатонически), появлявшиеся в связующей и заключительной частях как следствие усиления остинатных свойств главного материала посредством жанрового переосмысления (токкатность движения + воздействие альтернативного материала);

а3 — хроматический элемент, присущий всему тематизму;
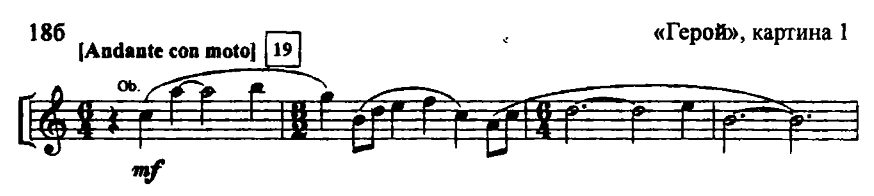
б — тема побочной;
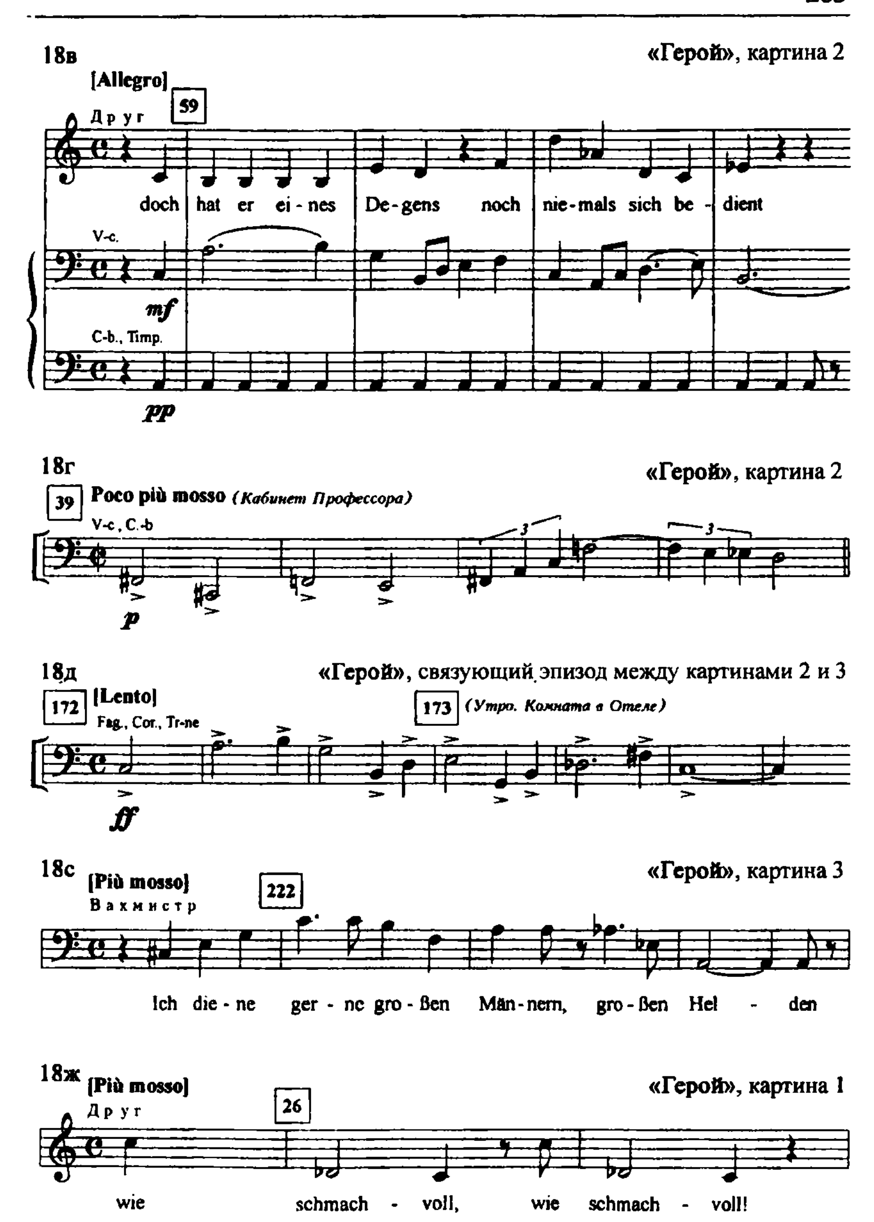
в — пассаж, отражающий в ц. 26 (за счет исполнения его медными, деревянными духовыми и струнными) идею тембрового эффекта, выполняющего в форме функции альтернативного материала.

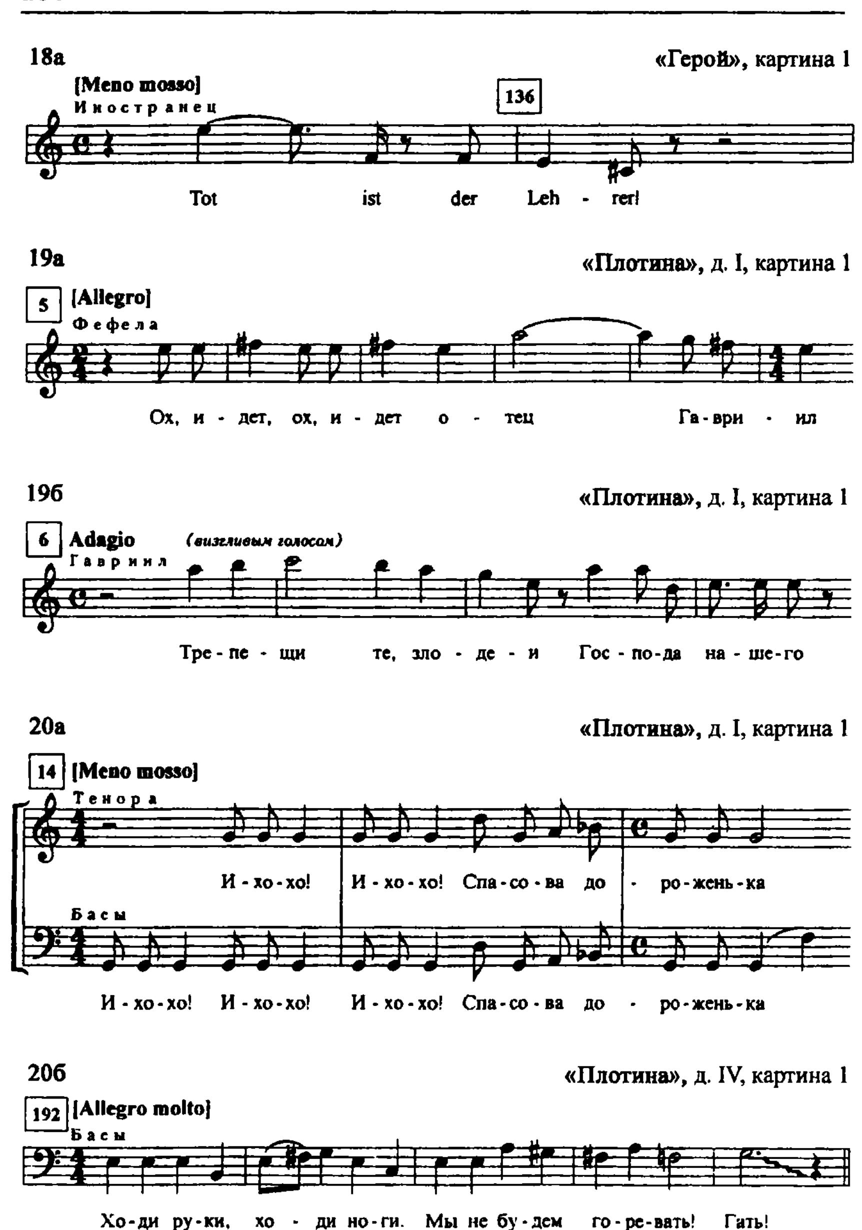
18а «Герой», картина 1
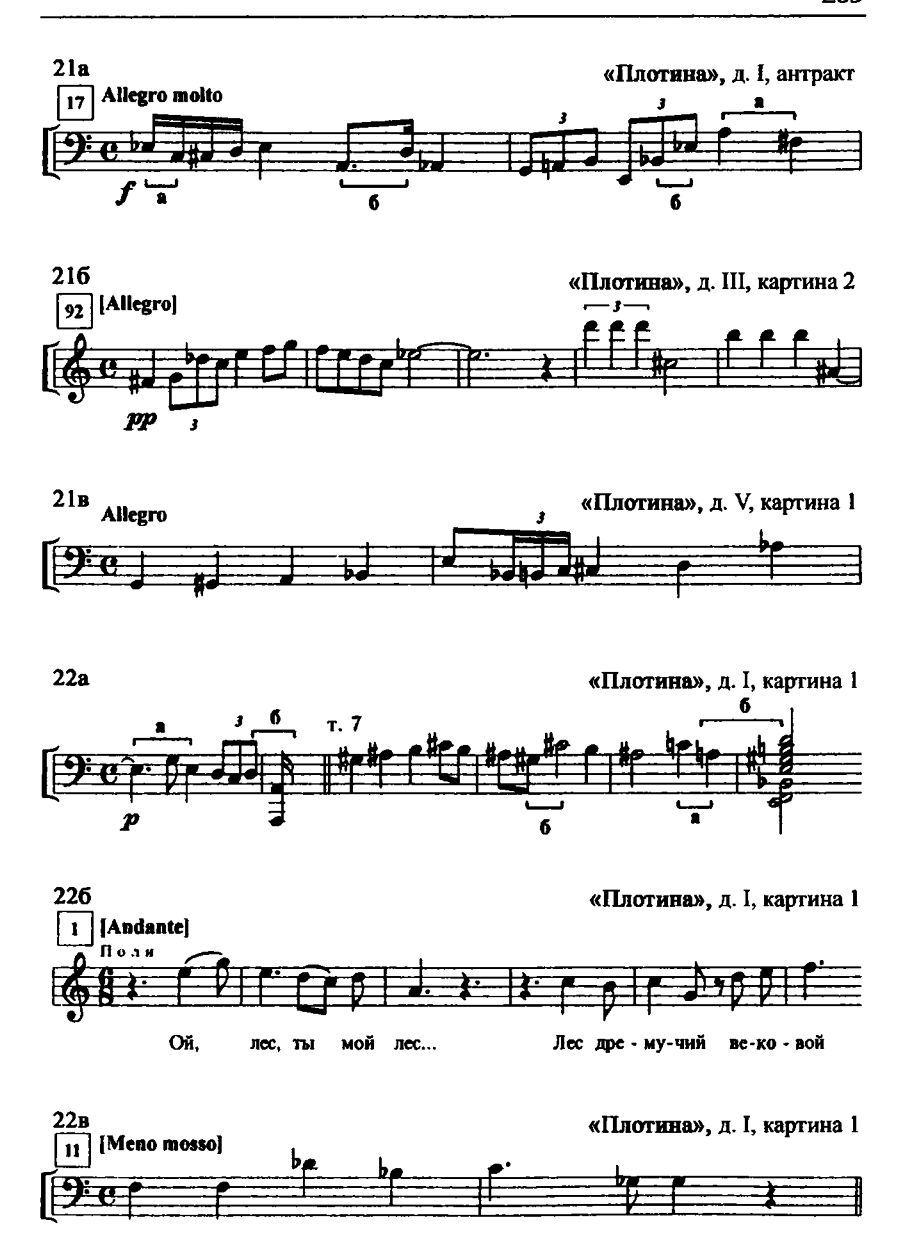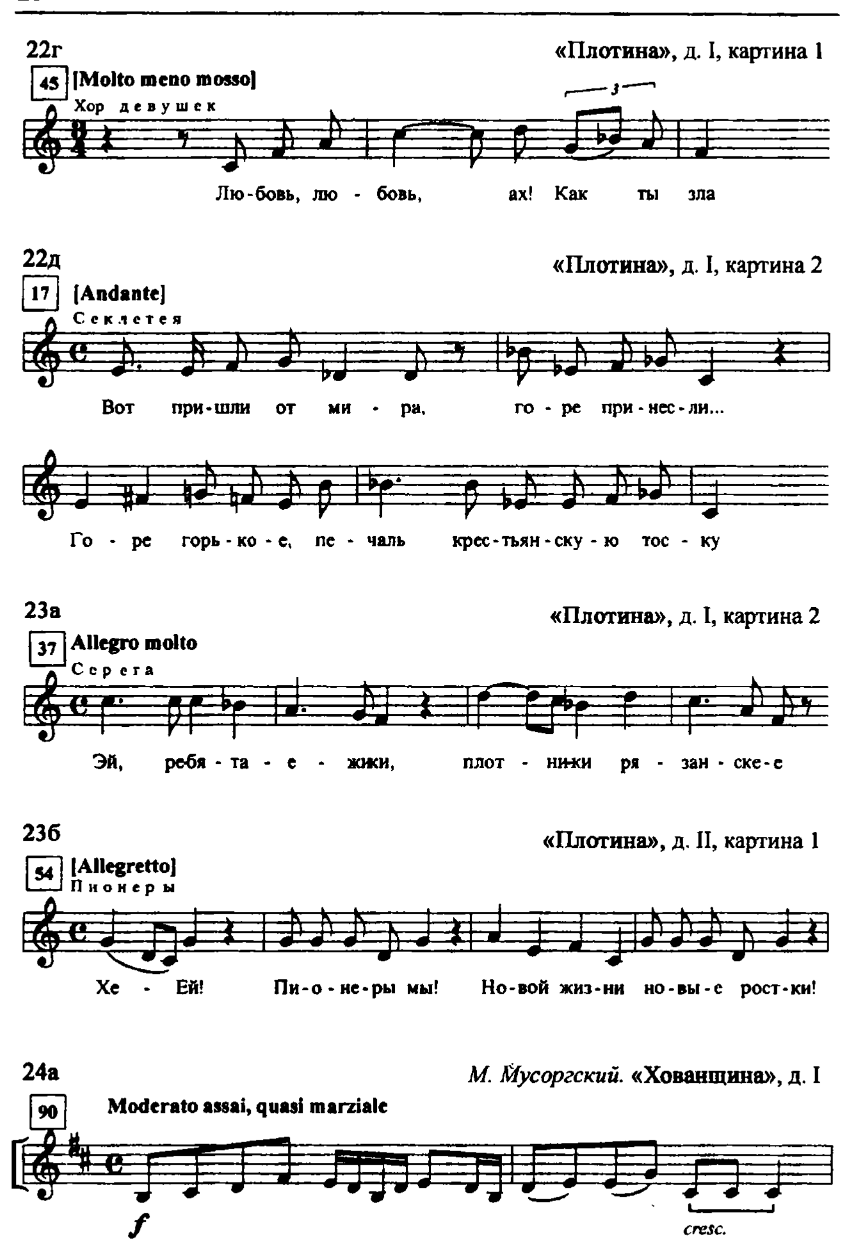


18б «Герой», картина 1

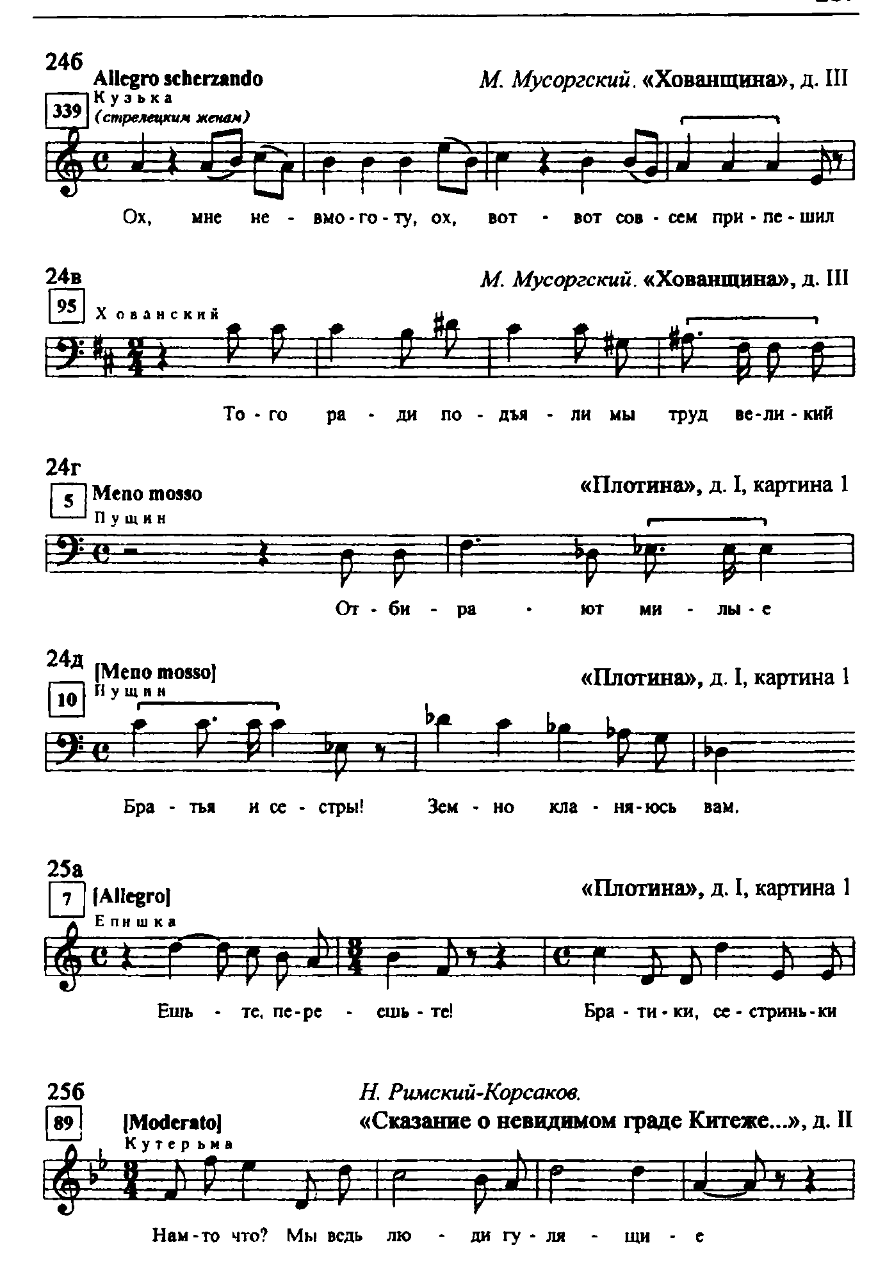


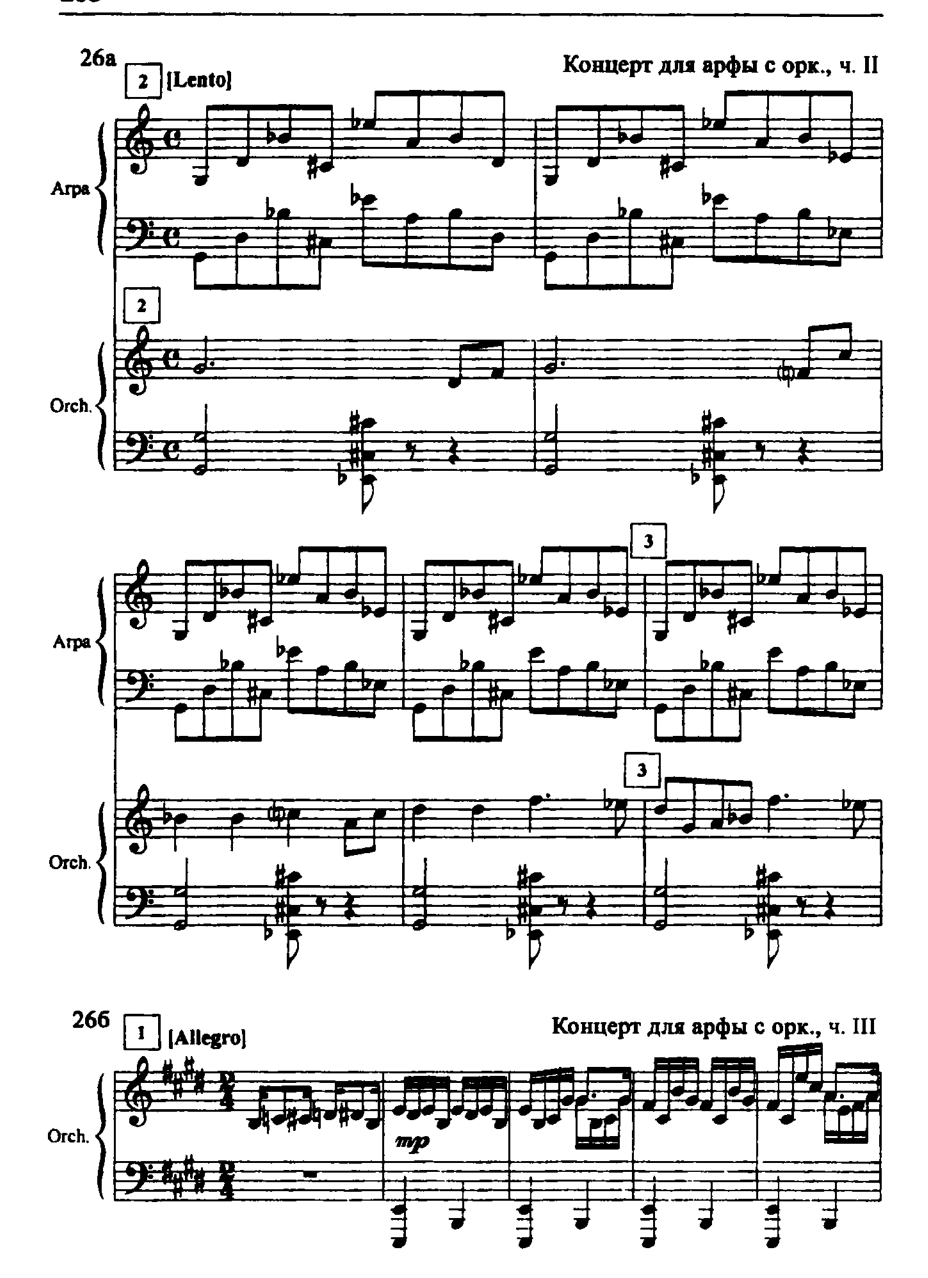

18в
«Герой», картина 2
[Allegro]
59
Друг
doch hat er ei-nes De-gens noch nie-mals sich be-dient
V-c.
mf
C-b., Timp.
pp
18г
«Герой», картина 2
39
Poco più mosso (Кабинет Профессора)
V-c, C.-b
p
18д
«Герой», связующий эпизод между картинами 2 и 3
172
[Lento]
Fag., Cor., Tr-ne
ff
173
(Утро. Комната в Отеле)
18е
[Più mosso]
«Герой», картина 3
Вахмистр
222
Ich die-ne ger-ne gro-ßen Män-nern, gro-ßen Hel-den
18ж
[Più mosso]
«Герой», картина 1
Друг
26
wie schmach-voll, wie schmach-voll!

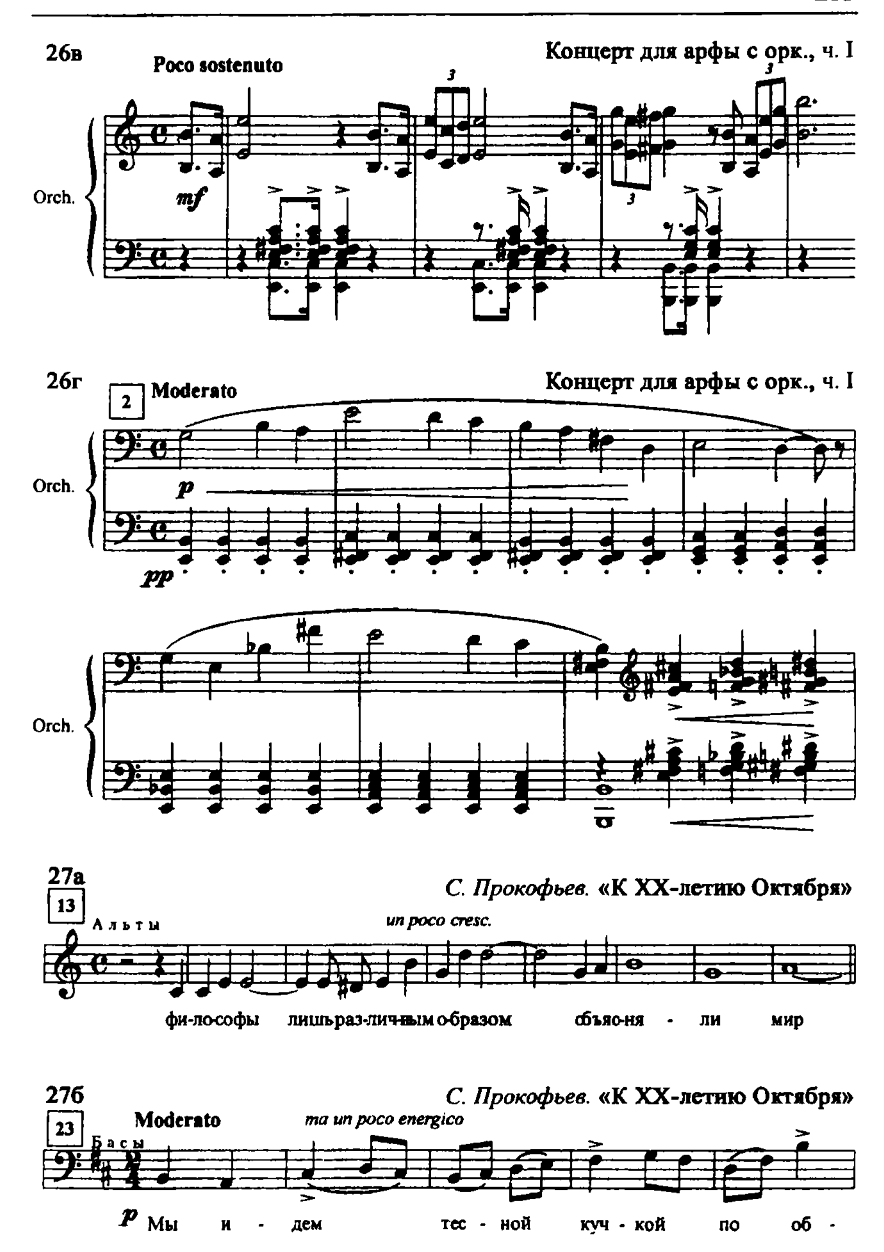

18а
«Герой», картина 1
[Meno mosso]
Иностранец
136
Tot ist der Leh - rer!
19а
«Плотина», д. I, картина 1
5 [Allegro]
Фефела
Ох, и - дет, ох, и - дет о - тец Га - ври - ил
19б
«Плотина», д. I, картина 1
6 Adagio (визгливым голосом)
Гавриил
Тре - пе - щи те, зло - де - и Гос - по - да на - ше - го
20а
«Плотина», д. I, картина 1
14 [Meno mosso]
Тенора
И - хо - хо! И - хо - хо! Спа - со - ва до - ро - жень - ка
Басы
И - хо - хо! И - хо - хо! И - хо - хо! Спа - со - ва до - ро - жень - ка
20б
«Плотина», д. IV, картина 1
192 [Allegro molto]
Басы
Хо - ди ру - ки, хо - ди но - ги. Мы не бу - дем го - ре - вать! Гать!
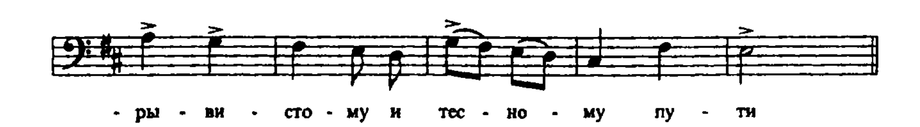

21а
«Плотина», д. I, антракт
17 Allegro molto
f
а
б
21б
«Плотина», д. III, картина 2
92 [Allegro]
pp
21в
«Плотина», д. V, картина 1
Allegro
22а
«Плотина», д. I, картина 1
т. 7
p
а
б
22б
«Плотина», д. I, картина 1
1 [Andante]
Поля
Ой, лес, ты мой лес...
Лес дре - му-чий ве-ко - вой
22в
«Плотина», д. I, картина 1
11 [Meno mosso]


22г
«Плотина», д. I, картина 1
45 [Molto meno mosso]
Хор девушек
Лю-бовь, лю - бовь, ах! Как ты зла
22д
«Плотина», д. I, картина 2
17 [Andante]
Секлетея
Вот при-шли от ми - ра, го - ре при-нес-ли...
Го - ре горь-ко-е, пе - чаль крес-тьян-ску-ю тос - ку
23а
«Плотина», д. I, картина 2
37 Allegro molto
Серега
Эй, ребя - та - е - жики, плот - ники ря - зан - ске-е
23б
«Плотина», д. II, картина 1
54 [Allegretto]
Пионеры
Хе - Ей! Пи-о-не-ры мы! Но-вой жиз-ни но-вы-е рост-ки!
24а
М. Мусоргский. «Хованщина», д. I
90 Moderato assai, quasi marziale
f
cresc.
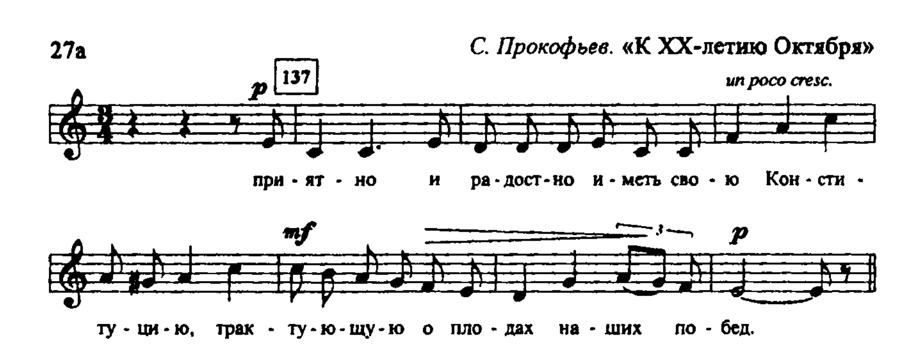

24б
Allegro scherzando
339
Кузька
(стрелецким женам)
М. Мусоргский. «Хованщина», д. III
Ох, мне не - вмо-го-ту, ох, вот - вот сов - сем при - пе - шил
24в
95
Хованский
М. Мусоргский. «Хованщина», д. III
То - го ра - ди по - дъя - ли мы труд ве-ли - кий
24г
5
Meno mosso
Пущин
«Плотина», д. I, картина 1
От - би - ра - ют ми - лы - е
24д
[Meno mosso]
10
Пущин
«Плотина», д. I, картина 1
Бра - тья и се - стры! Зем - но кла - ня-юсь вам.
25а
7
[Allegro]
Епишка
«Плотина», д. I, картина 1
Ешь - те, пе-ре - ешь - те! Бра - ти - ки, се - стринь-ки
25б
89
[Moderato]
Кутерьма
Н. Римский-Корсаков.
«Сказание о невидимом граде Китеже...», д. II
Нам-то что? Мы ведь лю - ди гу - ля - щи - е


26а
2 [Lento]
Концерт для арфы с орк., ч. II
Арфа
2
Orch.
Арфа
3
3
Orch.
26б
1 [Allegro]
Концерт для арфы с орк., ч. III
Orch.
mp
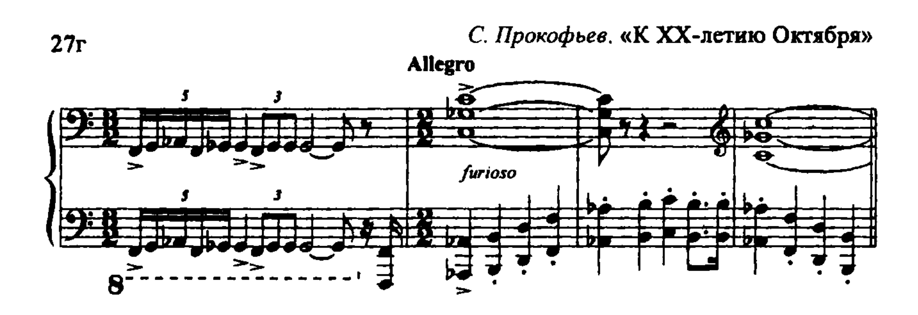

26в
Концерт для арфы с орк., ч. I
Poco sostenuto
Orch.
mf
26г
Концерт для арфы с орк., ч. I
2
Moderato
Orch.
p
pp
Orch.
27а
С. Прокофьев. «К XX-летию Октября»
13
Альты
un poco cresc.
фи-ло-софы лишь раз-лич-ным о-бразом объя-ня - ли мир
27б
С. Прокофьев. «К XX-летию Октября»
23
Moderato
ma un poco energico
Басы
p Мы и - дем тес - ной куч - кой по об -
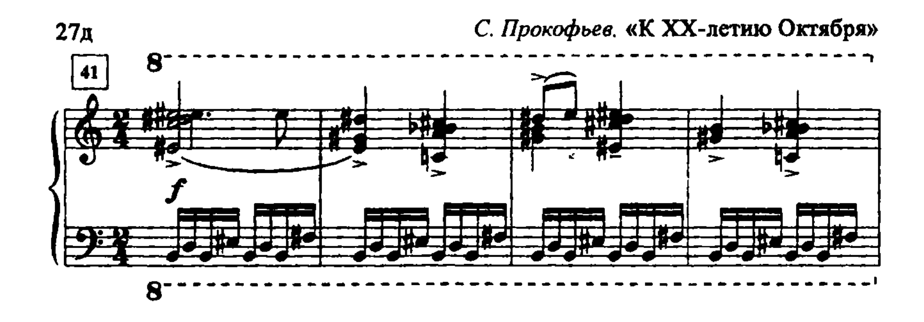


27а С. *Прокофьев.* «К XX-летию Октября»
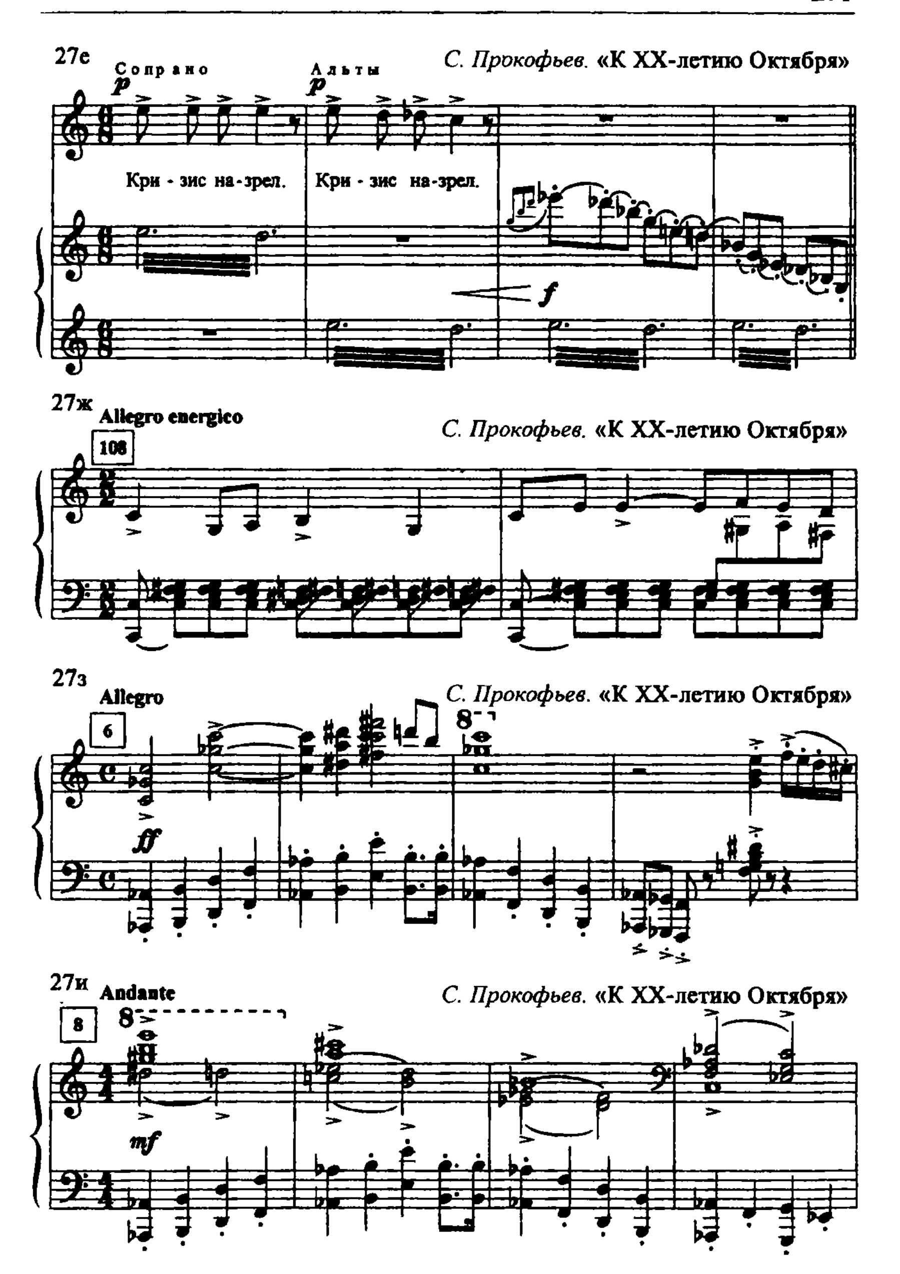


27г С. *Прокофьев.* «К XX-летию Октября»



27д С. *Прокофьев.* «К XX-летию Октября»




27е
С. Прокофьев. «К XX-летию Октября»
Сопрано
Альты
p
Кри - зис на - зрел.
Кри - зис на - зрел.
f
27ж
Allegro energico
108
С. Прокофьев. «К XX-летию Октября»
27з
Allegro
6
С. Прокофьев. «К XX-летию Октября»
8
ff
27и
Andante
8
С. Прокофьев. «К XX-летию Октября»
8
mf

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Сюита из балета «Сталь»[1]

Сюита сделана А. В. Мосоловым из музыки к сочиняющемуся им в настоящее время для Большого Театра балету на сценарий Инны Чернецкой. Планировка этого балета следующая: Действие 1-е: Завод (Забастовка. Музыкально это действие, состоящее из одной картины, распадается на два эпизода — фугу и токкату, отделенные друг от друга интермедией). Действие 2-е: картина 1-я — Тюрьма (вождь забастовщиков арестован), картина 2-я — Властители мира (объявление локаута), картина 3-я — Бал у властителей мира (заканчивающийся революцией и победой рабочих). Действие 3-е: картина 1-я — Биржа, картина 2-я — Захват биржи пролетариатом, превращающим биржу в пантеон труда (музыкально эта картина получает воплощение в сонатной форме).

В музыке этого балета Мосолов применяет современные методы композиции, заключающиеся в наполнении старых, классических форм новым гармоническим, мелодическим и эмоциональным содержанием.

Б.

---

[1] Печатается по изд: Современная музыка. 1927. № 24 (декабрь). С. 37.

Приложение 2. «Герой», ор. 28

Камерная опера в трех сценах[1]

Действующие лица

Путешественник (Иностранец)	— *лирический тенор*
Друг	— *баритон*
Он (1-я картина) Государственный чиновник	— *драматический тенор*
Она (1-я картина) Горничная (2-я картина) Дама (3-я картина)	— *сопрано*
1-й гость (1-я картина) Вахмистр (2-я и 3-я картины)	— *бас*
2-й гость (1-я картина) Профессор фехтования (2-я картина) 1-й член фехтовального клуба (3-я картина)	— *бас*
3-й гость (1-картина) Доктор (2-я картина) 2-й член фехтовального клуба	— *бас*

Полицейский (2-я картина), Репортер и Фотограф (3-я картина)

Картина первая. Красиво меблированная комната. Сцена пуста. Из смежной комнаты слышны звон разбивающейся посуды и шум ссоры, который постепенно усиливается. На сцене появляются Иностранец, Друг, Он, Она, гости. Он обвиняет незнакомца в непристойном поведении по отношении к своей невесте. Все пытаются успокоить ревнивого молодого человека. Однако ссора оканчивается пощечиной. Он называет

---

[1] Изложение данного либретто в своей основе имело немецкий текст, то есть тот вариант, в котором опера должна была прозвучать первоначально.

Иностранца подлецом, после чего все постепенно выходят из комнаты, кроме Друга и Иностранца. «Задета честь», — говорит Друг. Дуэли не избежать. Но Иностранец совершенно не владеет оружием. Стреляться? — Невозможно. На шпагах? — Он никогда не брал в руки шпагу. Необходимо идти к учителю фехтования, настаивает Друг, чтобы подготовиться к дуэли.

Картина вторая. Фехтовальный зал Профессора фехтовального искусства. На стенах — рапиры, сабли, шпаги и другие фехтовальные принадлежности. Профессор в мрачном настроении сидит за столом и наливает себе коньяк. Все опостылело ему на этом свете. Осталось единственное желание — покончить с собой. Звонок. Появляется Горничная. Оказывается, пришли двое, желающие получить урок фехтования. Для Профессора это удача. Он готовится к смерти. Входят Друг и Иностранец. Друг объясняет ситуацию. Профессор охотно готов помочь. Друг оставляет их. Начинается урок. После нескольких выпадов Профессор бросается на шпагу Иностранца и падает. Иностранец в ужасе. «Боже, что это? Профессор!» Вбегает Горничная и зовет на помощь. Иностранец пытается объяснить, что он не виноват. Профессор тем временем умирает. Появляются Вахмистр, Доктор, несколько позже Друг. Выясняются обстоятельства случившегося. Иностранец отправляется под домашний арест. Но утром — все равно дуэль!

Картина третья. Утро. Комната в гостинице. Иностранец, погруженный в тяжелые размышления, сидит у окна. Он хочет жить, он не собирается умирать таким молодым. Что делать? Скорей бежать из этого города! Хлопает дверь. Это Друг. Он в прекрасном настроении. Поединок, по-видимому, не состоится. Соперник с невестой исчезли, узнав о смерти Профессора. Иностранец в недоумении. Комната постепенно заполняется народом. Здесь и члены фехтовального клуба, которые восхищены мастерством незнакомца, и Дама, и репортер, и Государственный чиновник, который награждает Иностранца медалью, и Вахмистр, передающий приглашение Бургомистра. Все скандируют: «Он великий человек, он — Герой». Все кончилось благополучно. Друг резюмирует: «Так играет судьба!»

Приложение 3. «Плотина», ор. 35

Опера в 5-ти действиях и 10-ти картинах

Николаю Яковлевичу Мясковскому

Либретто и текст Я. Л. Задыхина

Действующие лица

Шаров (инженер)	— *драматический тенор*
Гард (строитель)	— *артист драмы*
Предрабком ВКП (б)	— *артист драмы*
Бура (машинист)	— *баритон*
Предрабочком	— *баритон*
Щур (секретарь Укома)	— *тенор*
Пущин (кулак)	— *бас*
Серега (сын Пущина)	— *тенор*
Поддужный (рабочий)	— *тенор*
Тюха (рабочий)	— *бас*
Иван (сын Секлетеи)	— *баритон*
Секлетея (мельничиха)	— *меццо-сопрано*
Поля (жена Ивана)	— *лирико-драматическое сопрано*
Фефела (кликуша)	— *высокое сопрано*
Ненела (кликуша)	— *высокое сопрано*
Епишка (рыбак)	— *тенор характерный*

Крестьяне, бабы, «братцы и сестры», пионеры, рабочие, каменщики, бетонщики, перфораторщики, плотники, грабари и т. д.

Действие первое. *Картина первая.* Лес. Мельница. Вечер. Гремят далекие взрывы, слышен шум большой стройки. Из дома выходит Поля. Облокотившись на перила крыльца, задумывается, глядит на бегущие струйки. Трудно ей жить в лесу с нелюбимым мужем и сварливой свекровью. Она мечтает о другой, светлой жизни. Появляется инженер Шаров, который охотится в лесу. Поля и Шаров смотрят на огоньки, светящиеся в лесной чаще. Это крестьяне со свечами молятся о гибели возводимой плотины. Шаров берет руку Поли и говорит о том, что люди не понимают: ведь плотина возводится ради их же блага. Внезапно

появляется Иван. Шаров уходит. Иван недоволен, что его жена разговаривает с чужим. «С ним ты или со мной?» — «С тобой», — с тоской отвечает Поля. Приближаются молящиеся, среди них Фефела, Ненела, Пущин, Епишка, чуть позже выходит Гавриил. Все прислушиваются к далеким взрывам. В исступлении Фефела предсказывает опустошение земли и победу антихристов-коммунистов. Пущин читает указ об изъятии земель, необходимых для работ по строительству гидростанции: «Земли как трудовые, так и государственные подлежат затоплению. Произвести переселение сел и деревень, подлежащих затоплению». Толпа молящихся выражает ужас и возмущение. Гавриил призывает всех к молитве о спасении. Постепенно темнеет. Молитва перерастает в мрачный пляс.

Картина вторая. Ночь. Берег реки, лес, скалы. Паровоз. Ряжи. На ряжах плотники в разноцветных рубахах. Среди них Серега, сын Пущина. На паровозе Бура. У крана — такелажник Тюха. Горят прожектора. Идет работа. Бура подшучивает над Серегой, ведь его отец — кулак, он против строительства плотины. «Нам с отцом не по пути», — отвечает Серега. Он бросил дом, отца, ему все равно, что будет с мельницей и деревней. Появляется Шаров. Серега, Поддужный и плотники подтрунивают над инженером. Трогается паровоз. Тюха зазевался, и Шаров строго отчитывает его за лень: «Ты старый фронтовой товарищ, только стройка мне дороже двух». У остановившегося паровоза собираются рабочие. Шаров с паровоза читает приказ начальника стройки Гарда: «Строительство переходит к главной своей задаче — работам по основным сооружениям: плотине, шлюзу гидростанции». Все довольны. Серега и Поддужный распевают веселую песенку. Приносят балалайку. Танец-пляска захватывает всех. Наконец Бура отдает команду: расходиться по рабочим местам. Шаров среди рабочих видит Ивана. Тот мрачен. Шаров предупреждает, что ему и Секлетее с мельницы придется уйти: «Не пойдете, водой зальет». Иван настроен решительно: «Поглядим, кто кого». Картина заканчивается веселой сценой работы плотников. Серега и Поддужный поют удалую песню о молодом «инженерике».

Действие второе. *Картина первая.* Улица у сельсовета. Крыльцо. Перед крыльцом стол. На шесте красный флаг. По бокам корявые шелковые плакаты: «Электрофикация плюс советская власть — это коммунизм». Деревенские девушки поют о любви. Щур, секретарь Укома, готовит сход, на котором должен быть решен вопрос о выселении. Появляются Серега с гармонью, Поддужный, парни. Серега наигрывает задорную кадриль. Входит Пущин. Из-за сцены слышна барабанная дробь: это идут пионеры, вместе с ними Бура. «Хей! Ей! Пионеры мы! Новой жизни новые ростки!» Сцена наполняется народом. Среди толпы — Поля, Епишка, затем Секлетея, Гавриил и другие. Полю мучает неизвестность: что делать? Уходить, бросать дом или остаться с Иваном? Пока все собираются, Пущин посылает Епишку за вином. К началу схода Епишка возвращается пьяным. Щур открывает собрание. Большинство выступает против выселения. Епишка горячится: «Что ж мы? Сурки? Отцы и деды жили». Но он не стоит на ногах. Серега выливает на него ведро воды. Общий смех. Смеется и Поля. Епишка обижен: он при всех обвиняет Полю в неверности. Пущин подходит к Ивану: «Сам смекай, кто те друг, а кто злодей». Пытается сказать свое слово на сходе и Секлетея. Но ее прерывают пионеры: «Просим бабку не мешать!» Серега выступает вперед и призывает всех оставить старую дыру и начать новую жизнь. Щур доволен: «Значит, можно голосовать». Все поднимают руки. «Большинство! Сходочка закрыта!» Секлетея собирает стариков и баб. Надо идти к главному, чтобы пощадил отчий край. С ними — Поля и Иван.

Картина вторая. Кабинет Гарда. Большое окно. Маленький письменный стол. На столе лампа с голубым абажуром, чертежи, телефоны. За столом — Гард. Вокруг стола — инженеры, начальники участков. Обсуждают вопросы строительства. Входят Предрабком ВКП (б) и Бура. Они сообщают о слухах, распространяемых среди рабочих, будто бы плотина не выдержит напора воды, и о возможном вредительстве. Гард напоминает всем о четком, беспрекословном выполнении приказов и закрывает совещание. Инженеры расходятся. Появляются Шаров и делегаты, возглавляемые Секлетеей. Секлетея просит не выселять с политых потом и горем земель. Гард отвечает, что

плотину и заводы строят для всей страны во имя светлого будущего. А выселяться надо, и убытки возместят. Секлетея предупреждает, что плотина рухнет: «Не видать плотины вам!» Делегаты уходят. Гард передает телефонограмму об усилении охраны строительства. Потом вместе с Шаровым подходит к окну. Любуется огнями стройки. «Смешная, бедная старуха», — вспоминает он о Секлетее.

Действие третье. *Картина первая.* Поздняя ночь. Горят прожектора и лампы. У паровозного крана Тюха, плотники, каменщики. Шаров стоит наверху перемычки. Он встревожен. Продолжаются толчки в основании плотины. Прибывает вода. Возможен прорыв. Среди рабочих расходится слух о неточных расчетах главного инженера. Вызывают водолаза. Необходимо принимать срочное решение. Но Иван и его бригада не принесли мешки с песком. Шаров отстраняет их от работы. Появляется водолаз. Оказывается, под водой смыта насыпь, и вот-вот произойдет катастрофа. Шаров успевает послать Буру к Гарду. И тут плотину прорывает. Рабочие разбегаются. Шаров пытается организовать работу по ликвидации аварии. Но Иван дергает за спуск шлюза, и Шаров падает в воду. Котлован наполняется водой. Прибывший Гард останавливает панику и принимает командование на себя.

Картина вторая. Раннее утро. Берег реки. Епишка на берегу удит рыбу. Он грустит о близком расставании с млой речкой. Вдруг, что это? Бревно ли плывет, человек ли? Епишка вытаскивает на берег Шарова. Тот без сознания. Появляется Поля. Только теперь она понимает, что любит Шарова и без него ей не жить. Епишка подзывает Полю. Что им делать с инженером? Ведь на него могут возложить ответственность за аварию и гибель людей. Нужно его на время спрятать в лесу.

Действие четвертое. *Картина первая.* У Пущина. Амбар. Синь и простор. На разостланных скатертях всякая снедь. В центре ведро. Вокруг мужики. Пьют. Входит Пущин. Сегодня праздник святого Власия и... прорыва плотины. Пусть мужики веселятся и пьют за его счет. Входит Секлетея. Она тоже рада,

и сегодня ей выпить не грех. Вбегает Епишка. Плотина восстанавливается! Реку опять городят! Все равно им не видать запруды, мрачно говорит Секлетея, а таких гостей, как Епишка, нужно гнать взашей. Появляются Фефела и Ненела. Они видели в лесу, в избушке у Вороньего камня, инженера Шарова и Полю. Пущин выносит из дома обрез и дает Ивану. Его жена с инженером! Пусть думает, что теперь делать. Иван убегает в лес. Мужики остаются веселиться и плясать.

Картина вторая. Лес. Поляна. Вход в избушку. Шаров и Поля. Поля с печалью смотрит на своего возлюбленного. Шаров приходит в себя. Пытается припомнить, что с ним случилось и почему здесь Поля. Вбегает Иван и прицеливается в Шарова. Поля пытается ему помешать, хватает за руку. Выстрел. Пуля попадает в самого Ивана. «Твоя взяла», — говорит Иван инженеру и признается, что это он скинул его в реку. Поля плачет над умирающим мужем. Появляются Епишка, Серега, затем Секлетея, Фефела и Ненела. Все узнают о случившемся. Епишка и Серега уносят Шарова. Вместе с ними уходит Поля. «Ступай туда, куда сердце гонит», — говорит ей вслед Секлетея. И, оставшись наедине с сыном, оплакивает его и свою судьбу.

Действие пятое. *Картина первая.* Плотники снимают обшивку с бетонного бычка. Часть перемычки. На перемычке кран. Внизу перфораторщики. Очень жарко. Серега подзадоривает их, вызывает на соревнование. Хоть и трудно, но унывать нельзя. Работа спорится. Появляются Бура, Предрабочком, Инженер. Через месяц, через два будет готова плотина, говорит Бура. Входит Секлетея. Показывает сторожу пропуск и в изнеможении опускается на землю. Покинула ее божья сила, но она еще полна решимости бороться с«антихристовой ратью» до конца. Секлетея бросается к крану и падает в реку. Но работа не останавливается. Инженер приказывает отыскать труп.

Интермедия. Плотина. Через плотину бегут воды. У скалы Фефела и Ненела. Они горюют. Нет больше Секлетеи, их заступницы. Гавриила и Пущина забрали в ГПУ. Где им взять силы? Остался один путь — идти молиться в божий дом.

Картина вторая. Здание гидростанции. Площадь. Далеко не стройный оркестр. Жалкие плакаты, надпись: «Электрификация плюс советская власть — это коммунизм!» Все бедно и грустно. По площади бегают Щур и Предрабочком. Надо на площади выделить место крестьянам. Щур и Предрабочком довольны. Хоть и диктатура пролетариата, а место для крестьян нашлось. Входят рабочие под музыку «Интернационала», затем появляются крестьяне. Начинается митинг. Гард поздравляет собравшихся с успешным окончанием строительства. Трудности преодолены. Он включает рубильник. Энергия пошла! Толпа ликует. Среди толпы — Поля, Шаров. Гард продолжает: «Мы пылинки на круглой большой земле... заставили энергию работать на вас. Вашим потом, волей и трудом! Кончать ли нам движение вперед?» Общий танец и веселье.

Приложение 4. Письмо А. Мосолова к И. В. Сталину[1]

т. Сталину

1932

Я, композитор Мосолов А. В. (окончил МГК по классу Н. Я. Мясковского в 1925 г.), вынужден обратиться к Вам с просьбой выяснить мое положение у нас в СССР, дать ему соответствующую оценку и помочь мне в моей беде.

Для скорейшего и более точного ознакомления с моим делом я разделю мое письмо на 3 раздела.

I. Мое положение на музфронте в СССР.
II. Мое положение за границей.
III. Выводы.

I. В течение трех лет (с 1929 г.) я не печатаюсь вовсе; с 1928 г. мои сочинения постепенно перестали исполняться, а в 1930–31 г. не было доведено до исполнения ни одной вещи, начиная от массовой песни и кончая крупными симфоническими и сценическими произведениями. Постепенно все музыкальные учреждения Москвы — Радиоцентр, Гомэц, Театры, Софил, Госиздат, пугаясь моей «одиозной» фамилии, прекращают всякое общение со мной под предлогом отсутствия работы или «вредности» моей музыки. Напр.[имер], я служил в Радиоцентре (руководил муз.[ыкально] шум.[овой] бригадой). Весной 1931 г., когда руководство Радиоцентра собиралось пригласить на работу т. из ВАПМа, меня уволили, считая неудобным иметь в штате такого *музыкального* «контрреволюционера», как я.

Еще один пример бесцеремонного отношения ко мне со стороны госучреждения: Ленгостеатр. Сочинил я грандиозное сценическое представление —«Плотина» в V актах; темой оперы послужило строительство электростанции в глуши СССР. ХПС музыку одобрил; все было готово к постановке (1930 г.). Но назначается новый директор (т. Бухштейн), работа над оперой приостанавливается, назначается общественный просмотр I-го акта, на котором выступают т. Кильчевский (ЛАПМ), Бухштейн и, демагогически критикуя музыку оперы, проваливают ее. Наиболее

[1] Печатается по изд.: Советская музыка. 1989. № 7. С. 89–91.

интересное в этом деле то, что работы над оперой были прекращены за 1,5 месяца до общественного просмотра; ни артисты, ни оркестранты, ни дирижер не передали и 50% нужного музыкального содержания. Критика относилась только к I-ому акту, остальной музыки они не знали и очевидно не желали знать. Правы были товарищи рабочие Путиловского завода, сказавшие на этом заседании, что«они ничего не поняли, так как видно, что отношение к исполнению небрежное и нужно сначала хорошо сделать вещь и тогда говорить о ней». Я и сам ничего не понял. Хочу обратить Ваше внимание на все злоключения, которые претерпела моя пьеса для симфонического оркестра «Завод». Эта пьеса сейчас признана вредной и контрреволюционной, так как она не отражает идеи человека у машины. Я и не задавался этой целью. На заголовке пьесы стоит надпись — «Музыка машин». Кто слышит шум машин — я услышал музыку машин. Я ее передал в форме симфонического эпизода. Пьеса имела большой успех; до объявления ее «вредной» меня благодарили за нее представители комсомольских организаций (клуб им. Кухмистерова). Ввиду успеха сочинения партитура его вышла из продажи (1930 г.). Музгиз отказывался выпускать II-ое издание. Это обстоятельство совпало с повышенным требованием на эту пьесу за границей. Дело приняло серьезный оборот. Музгиз грозил уничтожить гравировальные доски. Венское издательство [Universal Edition] предлагало взять на себя печатание вещи. Наконец, через нашего представителя в Вене и Вокс было написано письмо в Наркоминдел, Наркоминдел в Госиздат, Госиздат в Музгиз и только тогда было вынесено решение печатать «Завод» для экспорта. Лишь в ноябре 1931 г. «Завод» поступил в продажу у нас в СССР. В приложении к этому моему письму можно прочитать выдержки из статьи о ней т. Корева.

Дальше. После первого исполнения «Завода» (10-летие Октябрьской революции) тов. Пельше на заседании Главполитпросвета говорил о ней, что это музыка «не только советская, а даже пролетарская». Пусть он ошибался! Но все же как далеко от оценки «пролетарская» до «классово-враждебная»! Кстати должен сказать, что в нашей провинции до 1931 г. «Завод» исполнялся невероятное количество раз. Напр., один только дирижер Столяров (театр имени Немировича-Данченко) исполнял его

56 раз! Играли его Сараджев, Шейдлер, Персимфанс, Кубацкий (Большой театр), Сибрав, Гинзбург, Хайкин, Жуков, Гаук, Дранишников, Малько и др.

Но сейчас у нас «Завод» никто не ставит в программу, считая его запрещенным сочинением. Подобные «провалы» постигли и остальные мои сочинения, написанные в последнее время, — «24-й год» (памяти Ленина),«Антирелигиозная симфония», балет «4 Москвы» и т. д. Все что бы я ни написал, все проваливается и не только не печатается, но даже не доводится до исполнения. Как видите, музыкой мне ничего сказать не дают — «контрреволюционер», «классовый враг» и конец. Вот вся критика.

Являясь, таким образом, каким-то музыкальным лишенцем, не имея возможности принимать участие в музыкальном строительстве СССР, я не знаю, что мне делать. Отнюдь не являясь несоветским человеком (доброволец Красной Гвардии 1918 г., секретариат Наркома Госконтроля тов. Ландера 1918 г., Красная Армия 1919 г., лично бывал у т. Ленина по поручению т. Ландера), я хочу принимать деятельное участие в нашей жизни, хочу работать и сочинять музыку, но работать мне не дают и моя фамилия — после частого, но далеко не лестного упоминания в журнале «Пролетарский музыкант» — сделалась символом чего-то антисоветского, классово-враждебного. Неужели я такой закоренелый классовый враг и так силен, что на меня не может влиять все величие нашего социалистического строительства? (см. там же ст. тов. Коваля). Неужели же рабочие (более 2000 чел.), вставшие «как один человек» и единогласно требовавшие повторения «Завода» после исполнения его в Вене (Рабочие конц.[ертные] орг. [анизации]), допустили такую идеологическую ошибку?! Если даже есть какая-либо ошибка в этом сочинении, то неужели оно целиком «классово-враждебное»?!

РАПМ совершенно не оказывал мне нужного внимания. Никогда он мне не делал никаких указаний, как мне работать, как мне перестраиваться. Поставив меня на один уровень с автором цыганских романсов Хайтом (см. приложения), РАПМ этим самым решительно отказался от всякого общения со мною. Называя меня печатно «классовым врагом», РАПМ не сделал ни одной попытки помочь мне выбраться (если это действительно нужно) из этого классово-враждебного состояния.

Товарищи, провалившие мои сочинения — театры, радио, Музгиз, — были или членами РАПМ, или ориентировались на эту организацию. Ведь если у меня и были ошибки, были идейно-неясные сочинения, то должен же я знать, как мне исправиться?! А товарищи из РАПМа сейчас, в 1932 г., злобно поносят меня за те мои сочинения, которые были написаны в 1926 г. («Детская сценка»). Сочинения из последнего периода (1930–31–32 г.) они не знают. И не интересовались, все равно, мол, «классовый враг».

К XV годовщине Окт.[ябрьской] революции я сочиняю с поэтом Вл. Луговским большое сценическое произведение; сочиняю потому, что хочу и должен его сочинять, но я знаю, что все равно никакого эффекта не получится: я сочиняю, РАПМ обругает, все остальные «зачураются» и... конец. То же будет и со II ф. п. Концертом и с песнями (я должен играть концерт в апреле 1932 г. в концертах Софила («творческий смотр композиторов»); песни должны исполняться там же. Вот. Но я не вполне уверен, что Софил под влиянием РАПМа и главным образом ее подголосков не снимет опять мои сочинения с программы. Кстати, песни являются результатом моей контрактационной поездки в Киргизию (осень 1931 г.). Мною собрано там около 100 народных киргизских песен. Этими песнями заинтересовались за границей — Киргизия является одной из самых отсталых в культурном отношении республик нашего Союза, меня просят прислать доклад о Киргизии в Вену и т. д. У нас же в СССР никому не интересна моя работа. Летом я опять должен ехать в Киргизию для более длительной работы над киргизской музыкой.

Для творчества мне необходимы нормальные взаимоотношения с окружающей средой. Ну, как я могу сочинять веселую живую музыку, когда члены ВАПМа и главным образом подвапмовцы того и гляди будут пороть меня по субботам!

Под'итоживаю все написанное в первом отделе моего письма. Я не печатаюсь, не исполняюсь, чувствую себя совершенно затравленным, музыкальным лишенцем. Что мне делать, я сейчас не знаю, но работать в такой обстановке я больше не могу.

II. Заграница. В 1927 году мною был заключен договор с [Universal Edition] (Вена), издательство, работающее совместно с Музгизом, на издание моих сочинений.

В 1927 году мой струнный квартет был выбран для исполнения Международным Музыкальным Фестивалем во Франкфурте-на-Майне (прессу прилагаю),

В 1930 г. «Завод» был избран для исполнения на фестивале в Льеже (прессу прилагаю).

В 1929 г. для фестиваля в Баден-Бадене я сочинил оперу «Герой», которая идет и по сие время в различных городах Германии и передается по радио.

В 1931–32 г. исполнялся мой 1-ый ф.-п. Концерт в Вене (Штейерман) и в Лондоне [пропуск]. Прессы еще не имею.

Мой квартет был включен в программу [пропуск] (Лейпциг), а затем игрался всюду (прессу прилагаю).

«Завод» исполняется почти во всех столицах Европы и Америки (Париж, Берлин, Вена, Прага, Филадельфия, Рим, Мадрид, Лиссабон, Варшава, Нью-Йорк).

Дирижеры: Р. Батон, Рительберг, Штрассер, Шерехен, Стоковский и др.

В 1930 г. на меня был прислан договор на поездку в Берлин играть мой 1-ый ф.-п. концерт. Об этом я узнал (post factum). Мне было сообщено тов. Керве (комиссия по обмену артистическими силами), что уже отвечено за меня, что я приехать не могу. Венское издательство требует мои партитуры, запрашивает меня о моих исполнениях в СССР. Не могу же я им написать о том «успехе», которым я пользуюсь у нас! Вот каково мое «международное» положение.

III. Выводы.

1. Здесь у нас в СССР мне не дают возможность работать и сочинять музыку. Я терплю травлю с 1926 года. Сейчас я больше ждать не хочу. Я должен сочинять и исполняться! Я должен проверять свои сочинения на массе; пусть это будут провалы, но я увижу, куда мне идти и как мне перестраиваться. Пусть провалы, но от массы слушателя, а не заколачивание в Вапмовский гроб.

2. Заграница меня ценит (прилагаю прессу и выдержки из писем), исполняют (хотя и ругают «большевиком»).

Моим творчеством там интересуются.

Прошу:

1. Либо воздействовать на ВАПМ и подвапмовцев в смысле прекращения моей травли, тянущейся уже целый год, и дать мне возможность работать в СССР.

2. Либо дать мне возможность уехать за границу, где я своей музыкой принесу гораздо больше пользы СССР, чем здесь у нас, где меня гонят, травят, не дают возможность выявлять свои силы и проверять себя.

Март 1932 г.

Все это правда; я писал т. Сталину и лично передал через т. Беседовали в ЦК с тт. Постышевым и Рабиновичем.

А. Мосолов. 1967 г.

Приложение 5. Хронологическая таблица важнейших событий в искусстве, культуре, общественно-политической жизни Советской России и творческой биографии А. Мосолова[1]

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1918	Служба в секретариате Наркома Госконтроля.	Открытие Дома искусств в Петрограде. Блок. «Двенадцать», «Скифы», «Интеллигенция и революция». Гастев. «Поэзия рабочего удара». Горький. «Несвоевременные мысли».	«Белый манифест» Малевича. Первый показ работ Родченко в клубе молодых художников (Петроград). Распад «Супремуса». Смерть Розановой, ее посмертная выставка. «Мастерская пространственного реализма» Матюшина в Академии художеств (ЗОР-ВЕД). Журнал «Искусство Коммуны» (до 1919).	Создание Малого театра оперы и балета в Петрограде. МУЗО НАРКОМПРОСа (Лурье). Отъезд за границу Прокофьева.	Массовое действо «Пантомима Великой революции» (Москва). «Мистерия-буфф» (Мейерхольд, Петроград). Кинодокументалистика Вертова.	Начало Гражданской войны. Декрет СНК о Московской и Петроградской консерваториях.

[1] Творчество Стравинского и Прокофьева также отражено в таблице в связи с безусловным влиянием на советский музыкальный авангард 20-х годов.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1919	Красная Армия.	Имажинисты. «Поэтика. Сборник по теории поэтического языка» (основные статьи ОПОЯЗа[1]).	Выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» (Москва). Малевич. «О новых системах в искусстве». Преподавательская деятельность Малевича и Татлина в СВОМАСе[2].	«Разряд истории и теории музыки» при РИИИ. Система Рославца. «Нонет» Щербачева.	Создание БДТ в Петрограде. Во главе ТЕО НАРКОМПРОСа Вахтангов. Действо о III Интернационале (Петроград). Игровой агитфильм «За Красное знамя» (Пантелеев)	Декрет СНК об объединении театрального дела.

[1] ОПОЯЗ — Общество изучения поэтического языка («формальная школа»).
[2] СВОМАС — Свободные художественные мастерские.

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1920	Красная Армия.	Замятин. «Мы».	ИНХУК (Москва — первоначально п/р Кандинского). ВХУТЕМАС (Москва), НОЖ[1] (до 1922). Выставка Малевича (Москва). Габо, Певзнер. «Реалистический манифест», их выставка в Москве. Татлин. «Памятник III Интернационалу». УНОВИС (1919) в Витебске — электромеханическое шоу по опере «Победа над солнцем». Кустодиев. «Большевик». Эмиграция Бурлюка.	МУЗО НАРКОМПРОСа (в Москве).	Создание 1-го Театра РСФСР (позже — им. Мейерхольда). С начала 20-х — агитколлективы «Живая газета», «Синяя блуза», «Красная рубаха», трамовское движение. Действа «Гимн освобождения Труда», «Взятие Зимнего», «К мировой Коммуне» (Петроград). «Зори» (Мейерхольд).	План ГОЭЛРО. Письмо ЦК РКП (б) «О пролеткультах».

[1] НОЖ — Новое общество живописцев (примитивизм).

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1921	Демобилизация.	Хлебников. «Ладомир». Расстрел Гумилева, смерть Блока. Отъезд Горького за границу.	Музей художественной культуры в Петрограде. Переход «левой» фракции ИНХУКа в лагерь конструктивистов (Москва). Выставка конструктивистов «5x5=25». «Линия» Родченко, выставка ОБМОХУ[1]. «Последняя картина написана» Тарабукина. Юон. «Новая планета», Альтман. «Петрокоммуна». Эмиграция Кандинского, Певзнера, Габо.	Упразднение МУЗО НАРКОМПРОСа. Создание Петроградской филармонии. ГИМН (до 1931). Прокофьев. 3-й Концерт для ф-п., Щербачев. «Выдумки» для ф-п.	Создание 3-й студии МХТа (позже — им. Вахтангова).	X съезд РКП (б) — НЭП, резолюция о единстве партии. Кронштадт.

[1] ОБМОХУ — Общество молодых художников.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1922	Поступление в Московскую консерваторию.	Пильняк. «Голый год». Вс. Иванов. «Партизанские повести». Эмиграция Лосского, Бердяева, Булгакова С., Ильина и др. Смерть Хлебникова.	АХРР[1] (до 1928). Выставка конструктивистов в Москве. Закрытие секции супрематистов в Витебске. Малевич переезжает в Петроград. В Берлине «Первая выставка русского искусства». Матюшин. «Движение в пространстве». Эмиграция Шагала.	Персимфанс (до 1932). ИОСМ. Стравинский. «Мавра». Отъезд Лурье за границу.	Создание Театра Революции. «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина» (Мейерхольд).	Окончание Гражданской войны. Образование СССР — I съезд Советов СССР.

[1] АХРР — Ассоциация художников революционной России.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1923	«Во тьме» (вокальный цикл).	РАПП[1], ВОКП[2], ЛЦК, «Перевал». Бабель. «Конармия» в журнале «ЛЕФ». Грин. «Алые паруса». Возвращение в СССР А. Толстого, Пастернака, Белого.	ГИНХУК (Петроград), ОХР[3], АСНОВА[4]. Выставка «Петроградские художники всех направлений» (УНОВИС, ЗОРВЕД, группы Татлина, Филонова и др.). «От мольберта к машине» Тарабукина. Мухина. «Пламя революции».	РАПМ, журналы «Пролетарский музыкант» и «Музыкальная новь». Стравинский. «Свадебка», Октет. Мясковский. 6-я симфония.	Гастроли театра Таирова в Париже.	

[1] РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей.
[2] ВОКП — Всероссийское объединение крестьянских писателей.
[3] ОХР — Объединение художников-реалистов.
[4] АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1924	Исключение из консерватории и восстановление. Первый авторский концерт. 1–3 сонаты для ф-п., Легенда для влч. и ф-п., Два стихотворения для голоса и ф-п. на сл. Пушкина.	Сейфуллина. «Виринея». Федин. «Города и годы». Маяковский. «Владимир Ильич Ленин»	ГИНХУК. Смерть Поповой, ее посмертная выставка в Москве. Произведения русских авангардистов на выставке в Венеции, Париже, Вене. I Всеобщая германская выставка в Москве.	АСМ, журнал «Современная музыка» (Москва). Дешевов. «Красный вихрь» (постановка). Прокофьев. 2-я симфония.	«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (Кулешов).	Смерть Ленина. Переименование Петрограда в Ленинград. II съезд Советов — первая Конституция. Начало военной реформы.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1925	Окончание консерватории. Вступление в АСМ. «Сумерки» (симф. поэма), «Сфинкс» (кантата), 4–5 сонаты для ф-п., Два ноктюрна для ф-п., Десять стихотворений А. Блока.	Асеев. «Двадцать шесть». Гладков. «Цемент». Есенин. «Русь Советская», «Черный человек». Горький. «Дело Артамоновых». Булгаков. «Белая гвардия», «Роковые яйца». Смерть Есенина.	ОСТ, МАИ, ОСА[1]. Декларация «Московских живописцев» (бывших членов «Бубнового валета»).	ОРКИМД[2], ПРОКОЛЛ[3]. Гладковский, Пруссак. «За Красный Петроград» (постановка). Шостакович. 1-я симфония. Гнесин. Симфонический монумент (1905–1917). Давиденко. «Про Ленина».	«Броненосец "Потемкин"», «Стачка» (Эйзенштейн), «Виринея» (Попов — театр им. Вахтангова).	Резолюция ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы». XIV съезд РКП (б) — курс на индустриализацию.

[1] ОСА — Общество современных архитекторов.
[2] ОРКИМД — Общество российских революционных композиторов и музыкальных деятелей.
[3] ПРОКОЛЛ — Производственный коллектив (студентов Московской консерватории).

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1926	1-й струнный квартет, Три детские сценки, Четыре газетных объявления.	Чинари. Шолохов «Донские рассказы». Фадеевх. «Разгром».	Последняя отчетная выставка ГИНХУКа в Ленинграде (ГИНХУК слит с ГИИИ). Критика УНОВИС в прессе.	Кружок новой музыки (Ленинград). Дешевов. «Джебелла», «Рельсы». Половинкин. «Телескоп», «Происшествия» для ф-п. Прокофьев. «Любовь к трем апельсинам» (премьера в Ленинграде). Щербачев. 2-я симфония. Лосев. «Музыка как предмет логики». Гастроли Мийо в Москве и Ленинграде.	Д/ф «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира» (Вертов), «Мать» (Пудовкин), «Дни Турбиных» (МХАТ), «Любовь Яровая» (Малый театр), «Ревизор» (Мейерхольд).	Дело Лашевича.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1927	«Сталь», 1-й Концерт для ф-п., Три пьески и два танца для ф-п., Приношения для голоса и ф-п. (сл. Маяковского, Ходасевича, Хлебникова).	Олеша. «Зависть». Сельвинский. «Улялаевщина». Пастернак. «Лейтенант Шмидт».	Персональные выставки Малевича в Варшаве и Берлине. Петров-Водкин «Смерть комиссара».	ЛАСМ. Шостакович. 2-я симфония. А. Крейн. «Траурная ода». Рославец. Кантата «Октябрь». Половинкин. «Пролог». Глиэр. «Красный мак». Попов. Септет, Большая сюита для ф-п. Стравинский. «Царь Эдип». Прокофьев. «Стальной скок» (постановка в Париже). Кшенек. «Прыжок через тень» (премьера в Ленинграде). Берг. «Воццек» (премьера в Ленинграде). «Северный альманах». Гастроли Прокофьева в СССР.	«Октябрь» (Эйзенштейн). «Сорок первый» (Протазанов). Гастроли «Синей блузы» (Москва) в Германии.	XV съезд ВКП (б) — курс на коллективизацию. Разгром троцкистско-зиновьевской оппозиции.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1928	«Герой», «Завод», Симфония ор. 20, Туркменские ночи для ф-п.	ОБЭРИУ («Три левых часа» в Ленинградском Доме печати — «Елизавета Бам» Хармса). Ильф, Петров. «Двенадцать стульев». Шолохов. «Тихий Дон» (книга 1-я). Булгаков. «Бег».		Кшенек. «Джонни наигрывает» (премьера в Ленинграде, в 1929 — в Москве). Мусоргский. «Борис Годунов» (Ленинград, премьера в авторской редакции). Прокофьев. «Шут» (премьера в Киеве), 3-я симфония. Приезд в Ленинград Онеггера.	«Рельсы гудят» Киршона (Гомель, музыка Мосолова). «Горе уму» (Мейерхольд).	Шахтинское дело

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1929	«Четыре Москвы» (IV акт), Три лирические песни (сл. В. Казина), музыка к закрытию Первого Всесоюзного слета пионеров.	Платонов. «Чевенгур». Шкловский. «О теории прозы».	Филонов. «Формула весны».	Асафьев. «Книга о Стравинском». Шостакович. 3-я симфония. Стрельников. «Холопка». Приезд в СССР Бартока.	В Ленинграде — первый кинотеатр звукового кино. «Новый Вавилон» (Козинцев, Трауберг), «Арсенал» (Довженко), «Обломок империи» (Эрмлер). «Клоп», «Командарм 2» (Мейерхольд).	Начало социалистического соревнования. V съезд Советов — 1-й пятилетний план. Конец НЭПа.

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1930	«Плотина».	Платонов. «Котлован». Смерть Маяковского.	Организационный распад МАИ, ВХУТЕМАСа. Выставка «КОРНа»[1] в Ленинграде. Герасимов. «Деревенский комсомолец». Бродский. «Демонстрация».	Дешевов. «Лед и сталь» (постановка). Шостакович. «Золотой век» (постановка), «Нос» (постановка). Прокофьев. 4-я симфония.	Гастроли театра Мейерхольда в Германии. «Баня» (Мейерхольд). «Темп» Погодина (им. Вахтангова).	Постановление ЦК «О темпе коллективизации и мерах помощи государства колхозному строительству». Постановление ЦИК и СНК «О мерах по укреплению социалистического переустройства сельского хозяйства в районах сплошной коллективизации и по борьбе с кулачеством». Процесс Промпартии.

[1] КОРН — Коллектив расширенного наблюдения.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1931	Антирелигиозная симфония (начало 30-х). Общественный просмотр «Плотины» в ЛГАТОБе (снятие спектакля). Командировка в Киргизию.	Горький. «О формализме». Эмиграция Замятина. Арест Хармса и Введенского.	Создание РАПХа[1]. Постепенный распад «Четырех искусств». Высылка из Москвы Мухиной.	Распад АСМа. Шебалин. «Ленин». Шостакович. «Болт» (постановка).	«Златые горы» (Юткевич). «Путевка в жизнь» (Экк). «Хлеб» Киршона (МХАТ). «Список благодеяний» (Мейерхольд).	Постановление ЦК «О темпах коллективизации и задачах укрепления колхозов». Дело Кондратьева — Чаянова.

[1] РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1932	2-й Концерт для ф-п., сценическая редакция оперетты Планкета «Корневильские колокола». Письмо Сталину. Командировка в Армению, Дагестан, Киргизию.	Создание Союза писателей СССР. Луговской. «Мой путь к пролетарской поэзии». Шолохов. «Поднятая целина» (работа над романом — до 1960). Катаев. «Время, вперед!»	Организация региональных союзов советских художников. Распад ОСТа. Выставка художников всех направлений в Ленинграде (в т. ч. Малевича). Малевич. «Крестьянин».	Ликвидация РАПМа. Создание Союзов композиторов в крупных городах и союзных республиках. Половинкин. «Ирландский герой». Возвращение Прокофьева в СССР.	«Встречный» (Эрмлер, Юткевич).	Постановление ЦК «О перестройке литературно-художественных организаций».

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1933		Багрицкий. «Дума про Опанаса».	Дейнека. «Бег».	Шостакович. 1-й Концерт для ф-п.	«Оптимистическая трагедия» (Таиров).	Постановление СНК «Об открытии Беломорско-Балтийского канала».
1934	30-е гг. — романсы на стихи Пушкина и Лермонтова.	I съезд Союза писателей СССР. Смерть Багрицкого, Белого.	Смерть Матюшина.	Асафьев. «Бахчисарайский фонтан». Шостакович. «Леди Макбет» (постановка). Щербачев. «Гроза». Попов. 1-я симфония. Смерть Давиденко.	«Чапаев» (Васильевы, музыка Попова). «Веселые ребята» (Александров). «Гроза» (Петров).	XVII съезд ВКП (б) — 2-й пятилетний план. Убийство Кирова, Процесс по «Ленинградскому центру». Перевод Академии наук в Москву.

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1935	Работа в Туркмении.	Зощенко. «Голубая книга». Островский. «Как закалялась сталь».	Смерть Малевича.	Дискуссия по поводу исполнения 1-й симфонии Попова. Дзержинский. «Тихий Дон». Шостакович. «Светлый ручей» (постановка). Щербачев. 4-я симфония («Ижорская»).	«Юность Максима» (Козинцев и Трауберг, музыка Шостаковича).	Постановление СНК и ЦК ВКП (б) «О генеральном плане реконструкции Москвы». Начало стахановского движения. Дело «Рабочей оппозиции».
1936	1-я и 2-я Туркменские сюиты, Узбекская сюита. Очередная поездка в Туркмению. Исключение из Союза композиторов.	Горький. «Жизнь Клима Самгина». Смерть Горького.		Статьи «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» в «Правде». Шостакович. 4-я симфония. Мясковский. 16-я симфония.	«Мы из Кронштадта» (Дзиган). «Семеро смелых» (Герасимов).	Принятие новой Конституции. Дело троцкистско-зиновьевского террористического центра.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1937	Фельетон братьев Тур в «Известиях». Арест Мосолова.	Смерть Замятина в Париже. Репрессированы Олейников и Пильняк.	Пименов. «Новая Москва».	Дзержинский. «Поднятая целина». Прокофьев. «Кантата к XX-летию Октября». Шостакович. 5-я симфония.	«Депутат Балтики» (Зархи, Хейфиц), «Ленин в Октябре» (Ромм). «Человек с ружьем» Погодина (им. Вахтангова).	3-й пятилетний план. Первые выборы в Верховный совет. Дело антисоветского троцкистского центра. Дело антисоветской троцкистской организации в Красной Армии.
1938	Лагерь и освобождение.	Арест Заболоцкого. Смерть Мандельштама и Лившица.		Кабалевский. «Кола Брюньон».	«Волга-Волга» (Александров). «Александр Невский» (Эйзенштейн).	Начало 2-й мировой войны. Оз. Хасан. Дело антисоветского правотроцкистского блока.

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1939	Концерт для арфы.		Ефанов. «Знатные люди Страны Советов» (панно для павильона СССР на всемирной выставке в Нью-Йорке).	Создание оргкомитета Союза композиторов СССР. Хренников. «В бурю». Прокофьев. «Александр Невский», «Семен Котко». Шапорин. «На поле Куликовом». Коваль. «Емельян Пугачев». Шостакович. 6-я симфония.	«Трактористы» (Пырьев). «Петр I» (Петров).	XVIII съезд ВКП (б). Р. Халхин-Гол. Заключение советско-германского Пакта о ненападении. Начало советско-финской войны.

Продолжение

Год	А. Мосолов	Литература	Изобразительное искусство, архитектура	Музыка	Театр, кино	События общественно-политической жизни
1940		Расстрел Бабеля, Мейерхольда. Смерть Булгакова («Мастер и Маргарита»).		Прокофьев. «Ромео и Джульетта» (постановка). Шостакович. Квинтет. Хачатурян. Скрипичный концерт.		
1941		А. Толстой. «Хождение по мукам» (окончание романа). Арест Хармса (ум. в 1942). Гибель Введенского при высылке.	Татлин. «Цветы».	Начало работы Шостаковича над 7-й симфонией.	«Свинарка и пастух» (Пырьев). «Маскарад» (Герасимов).	Начало Великой Отечественной войны.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *VII Музыкальный* фестиваль имени Н. А. Рославца // Час досуга. Брянск. 1992. № 3 (15).
2. *А.* Квартет А. Мосолова на фестивале Интернационального общества современной музыки во Франкфурте // Современная музыка. 1927. № 24.
3. *Авангардизм* // Большая Советская Энциклопедия: В 30 тт. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 1.
4. *Авангардизм* // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 1.
5. *Александров А. А.* Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса // *Хармс Д.* Полет в небеса. Л.: Советский писатель, 1988.
6. *Алексеев А.* Советская фортепианная музыка (1917–1945). М.: Музыка, 1974.
7. *Алексенко Н.* О творчестве А. В. Мосолова тридцатых—семидесятых годов // *Мосолов А.* Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко. М.: Советский композитор, 1986.
8. *Алфеевская Г.* На повороте к неоклассицизму («История солдата») // Стравинский И. Ф. Статьи. Воспоминания / Сост. Г. А. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985.
9. *Анненков Ю.* Алексей Ремизов и Сергей Прокофьев // *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Л.: Искусство, 1991. Т. 1.
10. *Арановский М.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания. 1997.
11. *Арто А.* Театр жестокости // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост. С. Исаев. М.: ТПФ Союзтеатр, ГИТИС, 1992.
12. *Арто А.* Театр и жестокость // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост. С. Исаев. М.: ТПФ Союзтеатр, ГИТИС, 1992.

13. *Асафьев Б. В. (Глебов И.)* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977.
14. *Асафьев Б. В. (Глебов И.)* Композиторы, поспешите! // Современная музыка. 1924. № 6.
15. *Асафьев Б. В. (Глебов И.)* Новая музыка // Новая музыка. Л.: Государственная академическая филармония и Российский институт истории искусств, 1924. Вып. 2.
16. *Асафьев Б. В. (Глебов И.)* Русская симфоническая музыка за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 11.
17. *Барсова И.* Александр Мосолов: Двадцатые годы // Советская музыка. 1976. № 12.
18. *Барсова И.* Из неопубликованного архива Мосолова // Советская музыка. 1989. № 7.
19. *Барсова И.* Из неопубликованного архива Мосолова // Советская музыка. 1989. № 8.
20. *Барсова И.* Миф о Москве-столице (1920–1930) // Музыкальная академия. 1997. № 2.
21. *Барсова И.* Опыт анализа музыкального конструктивизма в связи с творчеством А. Мосолова (социальная функция, место в контексте других искусств, оркестровая техника) // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1988. Вып. 9.
22. *Барсова И.* Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) // *Мосолов А. В.* Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко. М.: Советский композитор, 1986.
23. *Батракова С. П.* Ле Корбюзье: утопия и реальность архитектуры // Западное искусство. XX век / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1978.
24. *Без* ретуши: Страницы советской истории в фотографиях, документах, воспоминаниях: В 2 тт. / Авт.-сост. М. П. Ирошников, Ю. Б. Шелаев. Л.: Лениздат, 1991.
25. *Беляев В. М.* А. В. Мосолов // Современная музыка. 1926. № 13–14.
26. *Беляев В. М.* Десять лет русской симфонической музыки // Современная музыка. 1927.
27. *Беляев В. М.* Фортепианный концерт Мосолова // Современная музыка. 1928. № 30.

28. *Бердяев Н.* Кризис искусства. М.: Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918.
29. *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М.: Наука, 1990.
30. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978.
31. *Биркан Р.* Темы творчества Рославца // Рославец Н. А. и его время: Сборник материалов III научной конференции «Русский авангард 10–20 гг. XX века. Брянск: Брянское музыкальное училище, 1992.
32. *Богданова А.* Ранние произведения Шостаковича для драматического театра // Из прошлого советской музыкальной культуры / Ред.-сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 1.
33. *Богданов-Березовский В. М.* Советская опера. Л.; М.: Издание ленинградского отделения ВТО, 1940.
34. *Божович В. И.* Взаимодействие искусств. 1920-е годы // На грани тысячелетий: Судьба традиций в искусстве XX века. М.: Наука, 1994.
35. *Бонфельд М. Ш.* Дух рыцарства — дух авангарда // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: Материалы международной научно-теоретической конференции. Брянск: Брянское музыкальное училище, 1994.
36. *Братья Тур.* Отклонения гения // Известия. 1937. 18 сентября.
37. *Бронфин Е.* Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия: 1917–1922. Л.: Советский композитор, 1984.
38. *Бусев М. А.* Хэрольд Розенберг об авангардизме в искусстве США 60–70-х годов // Искусствознание Запада об искусстве XX века. М.: Наука, 1988.
39. *Бутакова Р.* К проблеме традиций и новаторства в советском музыкальном творчестве 20-х годов // Музыка в социалистическом обществе. Л.: Музыка, 1977. Вып. 3.
40. *Бутакова Р.* Новые стилистические тенденции в советской фортепианной сонате 20-х годов // Анализ, концепции, критика: Статьи молодых музыковедов. Л.: Музыка, 1977.
41. *Бухарин Н. И.* О формальном методе в искусстве // *Бухарин Н.* Революция и культура: Статьи и выступления

1923–1936 годов. М.: Фонд имени Н. И. Бухарина, Республика, 1993.
42. *Бухарин Н. И.* Некоторые мысли о советской живописи // *Бухарин Н.* Революция и культура: Статьи и выступления 1923–1936 годов. М.: Фонд имени Н. И. Бухарина, Республика, 1993.
43. *Вакс Кл.* Композитор Мосолов исключен из ССК // Советская музыка. 1936. № 3.
44. *Ванслов В. В.* Модернизм — кризис буржуазного искусства // Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Ред. В. В. Ванслов, Ю. Д. Колпинский. М.: Искусство, 1980.
45. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.; Л.: Academia, 1930.
46. *Власов В. Г.* Стили искусства. СПб.: Кольна, 1995. Т. 1.
47. *Воловик И.* О массовых музыкальных действах 20-х годов // Советская музыка. 1976. № 1.
48. *Воробьев И. С.* Александр Мосолов. Черты стиля (20-х — начала 30-х годов) // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: Материалы Международной научно-теоретической конференции. Брянск: Брянское музыкальное училище, 1994.
49. *Воробьев И. С.* А. Мосолов. Пятая соната для фортепиано. Деп. в НИО Информкультура, РГБ. № 2642, 01.07.92.
50. *Воробьев И. С.* К определению понятий «авангард» и «авангардизм» в русском искусстве первой трети XX века // Классика и XX век: Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории. СПб.: СПбГК, 1999. Вып. 2.
51. *Воробьев И. С.* С. Прокофьев и А. Мосолов (по прочтении Н. Бердяева) // С. С. Прокофьев. СПб.: СПбГК, 1995.
52. *Воробьев И. С.* Творчество А. В. Мосолова 1920-х — начала 1930х годов в контексте русского художественного авангарда: Дисс. ... канд. искусствовед. СПб.: СПбГК, 1998.
53. *Воробьев И. С.* У истоков бестактовой нотации (на примере произведений А. Лурье, А. Мосолова, Ю. Тюлина и П. Рязанова) // Ритм и форма: Тезисы докладов. СПб.: СПбГК, 1999.
54. *Гинзбург С.* Новая музыка // Пять лет новой музыки. Новая музыка. Л.: Тритон, 1927. Сб. 1.
55. *Горячева Т. В.* Соцреализм как осознанная необходимость: Мастера авангарда в конце 1920-х — начале 1930-х годов //

Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: Материалы международной научно-теоретической конференции. Брянск: Брянское музыкальное училище, 1994.

56. *Гуляницкая Н.* Эволюция тональной системы в начале века // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 1997.

57. *Давыдов Ю. Н.* Эстетика нигилизма: Искусство и «новые левые». М.: Искусство, 1975.

58. *Друскин М. С.* Воспоминания // *Друскин М. С.* Исследования. Воспоминания. Л.; М.: Советский композитор, 1977.

59. *Дулова В. Г.* Композитор и друг // *Мосолов А. В.* Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко. М.: Советский композитор, 1986.

60. *Дьячкова Л.* К проблеме формы Стравинского. Принцип «подобия» // *Стравинский И. Ф.* Статьи. Воспоминания / Сост. Г. А. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985.

61. *Ефимов П. П.* Объединение «Коллектив Мастеров Аналитического искусства» (школа Филонова) // Панорама искусств 13. М.: Советский художник, 1990.

62. *Жаккар Ж. Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995.

63. *Живопись* 20–30-х годов: Альбом. СПб.: Художник РСФСР, 1991.

64. *Житомирский Д.* К истории современничества // Советская музыка. 1940. № 9.

65. *Житомирский Д.* Шестьдесят лет назад. Плюрализм двадцатых // Музыкальная жизнь. 1993. № 6.

66. *Журавлева А. Э.* К проблеме «синтетаккорда» Н. Рославца // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: Материалы международной научно-теоретической конференции. Брянск: Брянское музыкальное училище, 1994.

67. *Задерацкий В.* И. Стравинский. Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / Сост. Г. А. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985.

68. *Задерацкий В.* Искусство и тоталитаризм // Искусство Ленинграда. 1991. Февраль.
69. *Замятин Е.* О синтетизме // *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Л.: Искусство, 1991. Т. 1.
70. *Иванов-Борецкий Д.* Деятельность АК МУЗО Наркомпроса — начальная страница советского музыкознания // Из прошлого советской музыкальной культуры / Ред.-сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1976. Вып. 2.
71. *Исаев С.* Предисловие // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост. С. Исаев. М.: ТПФ Союзтеатр, ГИТИС, 1992.
72. *История* русской советской литературы. М.: Высшая школа, 1974.
73. *История* современной отечественной музыки (1917–1941) / Под ред. М. Е. Тараканова. М.: Музыка, 1995. Вып. 1.
74. *Казелла А.* Модернизм в музыке // Современная музыка. 1926. № 17–18.
75. *Казин А. Л.* Образ мира. Искусство в культуре XX века. СПб.: ВНИИИ, 1991.
76. *Каменский А. А.* Новое видение. Композиционные системы ОСТа. Историко-художественный этюд // *Каменский А.* Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989.
77. *Каменский А. А.* Праздничный мир революции. Опыт проблемного исследования // *Каменский А.* Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989.
78. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л.: Фонд Ленинградская галерея, 1990.
79. *Карасев Л. В.* Знаки покинутого детства («постоянное» у А. Платонова) // Вопросы философии. 1990. № 2.
80. *Кильчевский В.* На Ленинградском музыкальном фронте // Пролетарский музыкант. 1931. № 2.
81. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
82. *Конструктивизм* // Большая Советская Энциклопедия: В 30 тт. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 13.
83. *Костров Н. И.* М. В. Матюшин и его ученики // Панорама искусств 13. М.: Советский художник, 1990.

84. *Крусанов А. В.* Русский авангард. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. Т. 1.
85. *Крученых А.* Победа над солнцем. Москва — Вена: Общество Велемира Хлебникова, 1993.
86. *Крюков А. Н.* Разряд истории музыки Российского института истории искусств // Из прошлого советской музыкальной культуры / Ред.-сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1982. Вып. 3.
87. *Крюков Н.* Композиторы на перепутье // Советское искусство. 1932. 9 мая.
88. *Крючкова В. А.* Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М.: Изобразительное искусство, 1985.
89. *Куликова И. С.* Философия и искусство модернизма. М.: Политиздат, 1980.
90. *Куницкая Р. И.* Французские композиторы XX века. М.: Советский композитор, 1990.
91. *Л.* (Сабанеев) Н. А. Рославец // Современная музыка. 1924. № 3.
92. *Левандо М.* Об остинатности в музыке XX века // Анализ, концепции, критика: Статьи молодых музыковедов. Л.: Музыка, 1977.
93. *Левая Т. Н.* Неизвестное близкое // Советская музыка. 1988. № 6.
94. *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991.
95. *Ливанова Т.* Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры / Ред.-сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 1.
96. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979.
97. *Малахов Н. Я.* О модернизме: Критический очерк. М.: Изобразительное искусство, 1986.
98. *Малков Н.* Новая музыка и культура исполнительства в переходную эпоху // Новая музыка. Л.: Тритон, 1927. Вып. 1.
99. *Маяковский В.* Как делать стихи? // *Маяковский В.* Собр. соч.: В 8 тт. М.: Правда, 1968. Т. 5.

100. *Маяковский В.* Капля дегтя // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988.
101. *Мислер Н., Боулт Дж. Э.* Филонов. Аналитическое искусство: Альбом. М.: Советский художник, 1990.
102. *Млечин В.* Культура оперетты // Советское искусство. 1932, 3 декабря.
103. *Модерн* // Большая Советская Энциклопедия: В 30 тт. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 16.
104. *Модернизм* // Большая Советская Энциклопедия: В 30 тт. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 16.
105. *Модернизм* // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3.
106. *Модернизм.* Анализ и критика основных направлений: Сб. ст. / Ред. В. В. Ванслова и Ю. Д. Колпинского. М.: Искусство, 1980.
107. *Мосолов А.* Новые камерные концерты П. Хиндемита // Современная музыка. 1925. № 11.
108. *Мясников А. С.* У истоков «формальной школы» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века / Отв. ред. Б. А. Бялик. М.: Наука, 1975.
109. *На переломе.* Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение / Сост. П. В. Алексеев. М.: Политиздат, 1990.
110. *Наков А. Б.* Русский Авангард. М.: Искусство, 1991.
111. *Нестьев И.* Прокофьев. М.: ГМИ, 1957.
112. *Никитина Л. Д.* Двадцатые годы. Тридцатые годы // *Никитина Л.* Советская музыка: История и современность. М.: Музыка, 1991.
113. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 тт. М.: Мысль, 1990. Т. 1.
114. *ОБЭРИУ* (Декларация) // Ванна Архимеда. Л.: Художественная литература, 1991.
115. *Озеров Л.* Илья Сельвинский, его труды и дни // *Сельвинский И.* Избранные произведения: В 2 тт. М.: Художественная литература, 1989. Т. 1.
116. *Орлов Г.* Симфонии Шостаковича. Л.: Музгиз, 1961.

117. *Острецов А.* Композиторы — музыкальной самодеятельности // Советская музыка. 1934. № 8.
118. *Петров В. Н.* Даниил Хармс / Публикация, предисловие и комментарии В. Глоцера // Панорама искусств 13. М.: Советский художник, 1990.
119. *Писк П.* Кнец тональности // Современная музыка. 1926. № 15–16.
120. *Полевой В. М.* Искусство XX века: 1901–1945. Малая история искусств. М.: Искусство, 1991.
121. *Польдяева Е.* Александр Мосолов — о судьбе и творчестве // Музыкальная жизнь. 1991. № 13–14.
122. *Польдяева Е.* Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искус-ство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 1997.
123. *Попов Г. Н.* Переписка. Дневники // *Попов Г. Н.* Из литературного наследия / Ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1986.
124. *Пощечина* общественному вкусу // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. М.: Высшая школа, 1988.
125. *Прокофьев* о Прокофьеве: Статьи, интервью. М.: Советский композитор, 1991.
126. *Прокофьев С.С.*, Мясковский Н. Я. Переписка. М.: Советский композитор, 1977.
127. *Против* формализма и фальши. Творческая дискуссия в московском союзе композиторов // Советская музыка. 1936. № 3.
128. *Процай Л., Шелаева Е.* «Наглой власти крепостная благодать». Культура Петрограда—Ленинграда в двадцатые годы // Искусство Ленинграда. 1991. Февраль.
129. *Римский Л.* А. В. Мосолов. Биографический очерк // *Мосолов А. В.* Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко. М.: Советский композитор, 1986.
130. *Римский Л.* Материалы к биографии Л. А. Половинкина. Переписка Л. А. Половинкина // Из прошлого советской

музыкальной культуры / Ред.-сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 1.

131. *Римский Л.* Переписка А. В. Мосолова, материалы и документы из его архива // Из прошлого советской музыкальной культуры / Ред.-сост. Т. Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1982. Вып. 3.
132. *Ровнер А. А.* Творчество С. Протопопова в русле музыкальных новаций 10–20-х годов // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: Материалы международной научно-теоретической конференции. Брянск: Брянское музыкальное училище, 1994.
133. *Рогалев И. Е.* Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: Автореферат дисс. ... канд. искусствовед. Л.: ЛОЛГК, 1986.
134. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.
135. *Рудницкий К. Л.* Мейерхольд. М.: Искусство, 1981.
136. *Румянцев С.* Шумное начало // Советская музыка. 1987. № 2.
137. *Русакова А.* На повороте столетий. Символизм и модерн в русском изобразительном искусстве // Искусство Ленинграда. 1991. Март.
138. *Русский* авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2000.
139. *Ручьевкая Е. А.* Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998.
140. *Самосознание* европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р. А. Гальцева. М.: Политиздат, 1991.
141. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989.
142. *Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1991.
143. *Сергей* Дягилев и русское искусство. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2.
144. *Силюнас В. Ю.* Человек бунтующий и человек играющий: Проблемы творчества и культуры в произведениях Мигеля де Унамуно и Хосе Ортегии Гассета // Западное искусство. XX век / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1978.

145. *Смердова Т.* Некоторые вопросы сонатного творчества А. Мосолова // Музыкальное искусство и культура: Наблюдения, анализ, рекомендации. Новосибирск: Трина, 1996. Вып. 2.
146. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992.
147. *Стравинский* — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1988.
148. *Тараканов М. Е.* Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. М.: Советский композитор, 1972. Вып. 1.
149. *Тараканов М. Е.* Прокофьев: многообразие художественного сознания // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания. 1997.
150. *Тирс К.* Корневильские колокола // Комсомольская правда. 1932. 30 ноября.
151. *Троцкий Л. Д.* Литература и революция. М.: Политиздат, 1991.
152. *Тюлин Ю. Н.* Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века. М.: Музыка, 1967. Вып. 2.
153. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. М.: Музыка, 1966.
154. *Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г.* Теоретические основы гармонии. М.: Музыка, 1965.
155. *Углов А.* Друзья камерной музыки // Известия. 1927. 24 февраля.
156. *Углов А.* Первый концерт Софила // Известия. 1927. 17 октября.
157. *Углов А.* Симфонические новинки // Известия. 1928. 12 февраля.
158. *Углов А.* Цикл Страдивариусов // Известия. 1927. 20 марта.
159. *Фере В.* Выступление С. Е. Фейнберга в Германии // Современная музыка. 1927. № 23.
160. *Ференц А.* Музыка исторического русского авангарда. Николай Рославец и новая система организации звука: Фрагменты диссертации / Пер. с англ. А. Журавлевой // Фестиваль

искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: Материалы международной научно-теоретической конференции. Брянск: Брянское музыкальное училище, 1994.

161. *Хлебников В.* Художники мира! // *Хлебников В.* Творения. М.: Советский писатель, 1987.

162. *Ходасевич В. М.* Портреты словами. М.: Советский писатель, 1987.

163. *Холопов Ю. Н.* Александр Мосолов и его фортепианная музыка // *Мосолов А.* Избранные сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1991.

164. *Холопов Ю. Н.* Артур Лурье и его фортепианная музыка // *Лурье А.* Произведения для фортепиано. М.: Композитор, 1993.

165. *Холопов Ю. Н.* Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // *Рославец Н.* Сочинения для фортепиано. М.: Музыка, 1989.

166. *Холопов Ю. Н.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. М.: Музыка, 1966. Вып. 4.

167. *Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. М.: Музыка, 1974. Вып. 8.

168. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974.

169. *Холопова В. Н.* «Классицистский комплекс» творчества И. Ф. Стравинского в контексте русской музыки // Стравинский И. Ф.: Статьи. Воспоминания / Сост. Г. А. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985.

170. *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971.

171. *Цукер А.* Особенности музыкального гротеска // Советская музыка. 1969. № 10.

172. *Чалмаев В.* «Нечаянное» и вечное совершенство Андрея Платонова // *Платонов А.* Государственный житель. Минск: Мастацкая літаратура, 1990.

173. *Шагал М.* Альбом. М.: Изобразительное искусство, 1992.

174. *Шагал М.* Моя жизнь. М.: Эллис Лак, 1994.

175. *Шахназарова Н. Г.* Стилевые искания западной музыки

в социокультурном контексте XX века // На грани тысячелетий. М.: Наука, 1994.
176. *Шен Д.* Владимир Михайлович Дешевов. Очерк жизни и творчества. Л.: Советский композитор, 1961.
177. *«Шесть»*: Новая французская музыка: Сборник статей И. Глебова, С. Гинзбурга и Д. Мийо. Л.: Academia, 1926.
178. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. 1929 // *Шкловский В. О* теории прозы. М.: Советский писатель, 1983.
179. *Шкловский В. Б.* Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973.
180. *Шостакович* // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6.
181. *Щербачев В. В.* Статьи, материалы, письма. Л.: Советский композитор, 1985.
182. *Якубов М.* Д. Шостакович. Симфония № 2 «Посвящение Октябрю»: Аннотация к грампластинке. М.: Мелодия, 1985.
183. *Gojowy D.* Frühe Zwölftonmusik in Rußland (1912–1915) // Beitrage zur Musikwissenschaft. 1990. Hf. 1.
184. *Mitchell D.* The Language of Modern Music. London: Faber and Faber Limited, 1966.

SUMMARY

The research work by Igor Vorobyov "The Russian Avant-Garde and the Creativity of Alexander Mosolov in the 1920s — 1930s" is devoted to the analysis of the evolution of the Russian Avant-Garde as well as the interaction of the concrete artistic tradition and the individual method. The Russian Avant-Garde of the first third of the 20th century is a unique phenomenon in the world artistic culture, it was notable for not only the level of the creative upsurge but for its anticrisis orientation as well as opposed to the aesthetics of the late Romanticism and modernism. The period of the 1920s — beginning 1930s as the summit of the growth of the Russian Avant-Garde reveals these trends in the fullest measure. And A. Mosolov's creativity seems very revealing in this case. It fixes the most important aspects of the avant-garde aesthetics, namely: nihilism (the aesthetics of negation), anti-Romanticism, futurologic and social orientation with the festive attitude to the world as its mainstay. At the same time Mosolov's creative work during the 1920s — 1930s reflects: 1) the dynamics of the historic growth of the Avant-Garde after the 1917 revolution and its crisis (1917–1921, 1921–1925, 1925–1932, 1932–1937); 2) distinctive characteristics of the aesthetics of the Avant-Garde of the 1920s — beginning 1930s which is revealed in the predomination of the contemporary topical subject-matter, the general emotional content of the works, the nature of the music language; 3) aesthetical and style principles of various phenomena, trends and concepts of the left art.

The distinctive features of the Avant-Garde aesthetics are reflected to the utmost in the characteristics of the music language and dramatic composition of Mosolov's works. Most obviously it is revealed in the usage of the principle of alternativeness and alternative material. The alternative principle is directly dependent on formulation of a new spiritual and aesthetical ideal of the epoch, on a peculiar "two-poleness" of the world outlook of the artists in the 1920s, and it comes to spurning the traditional figurativeness. The alternative material is the thematic materialization of this principle. It is a thematic opposition with a pronounced ostinato motorics not

infrequently possessing a grotesque nature and performing the function of absorption of the principal subject-matter (connected with traditional style models) in the process of development. The characteristic features of the alternativeness as the specific nature of Mosolov's musical dramatic composition are studied taking as examples the most significant works of the 1920s written at the turn of the period: the Fifth Piano Sonata, the String Quartet, the First Concerto for Piano and Orchestra, symphonic episode "The Factory", operas "The Hero" and "The Dam".
An attempt is made in the research work as well to formulate the main causes of the crisis of the Avant-Garde during the 1930s. They are as follows: a) the change of the social and political ideal of the epoch; b) the accomplishment by the Avant-Garde of its historical mission; c) the crisis of the Avant-Garde world outlook; d) the influence of the national tradition of the Russian art; e) socio-political situation at the turn of the 1920s — 1930s, the crystallization of the totalitarian regime, the offensive against the dissent, the formation of the aesthetics of the socialist realism. Mosolov's creativity fully reflects within these aspects also the laws of the evolution and the collapse of the Avant-Garde aesthetical pattern.

ОБ АВТОРЕ

Воробьев Игорь Станиславович — член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Родился в 1965 году в Ленинграде. С отличием окончил Ленинградское хоровое училище, композиторское отделение Санкт-Петербургской консерватории (класс профессора Б. А. Арапова). Дипломант Всероссийского конкурса молодых композиторов (1988), Смотра молодых композиторов Ленинграда (1989), стипендиат Министерства культуры РФ (1998–2000). Среди сочинений — опера «Елизавета Бам» по Д. Хармсу, балеты «Дон Гуан» и «Ассоль», две симфонии, Концерт для фортепиано с оркестром, две сонаты для фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано, Струнный квартет; вокальные циклы «Разговорник», «Времена года», «Возвращение к морю», «В альбом к N...»; восемь концертов и циклов для хора a cappella, миниатюры для различного состава исполнителей и др. Произведения И. Воробьева исполнялись в России, Эстонии, Латвии, Финляндии, Швеции, Германии. Записаны на радио и телевидении Москвы и Петербурга.

С 1988 года Игорь Воробьев ведет преподавательскую работу (Хоровое училище, Академия театрального искусства, Академия русского балета, Санкт-Петербургская консерватория). Автор ряда научных работ, посвященных истории и теории русского музыкального авангарда. Автор-составитель альбома «Музыкальный Петербург. XX век» («Композитор • Санкт-Петербург», 2004). Участник международных конференций и фестивалей. С 1992 года — директор ежегодного Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней».

Научное издание

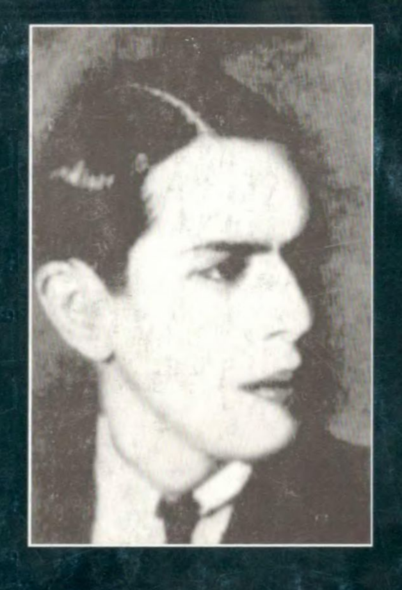
Игорь Станиславович ВОРОБЬЕВ

РУССКИЙ АВАНГАРД
И ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА МОСОЛОВА
1920–1930-х годов

Редактор *О. В. Руднева.* **Корректор** *Т. В. Львова.*
Макет и компьютерная верстка *И. Ю. Илюхиной.*

Формат 60x90 $^1/_{16}$. Бумага офсетная. Гарн. Kornelia. Печ. л. 20,25.
Уч-изд. л. 20,5. Тираж 200 экз.
Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45

Телефоны: (812) 314-50-54, 312-04-97 Факс: (812) 314-50-54, 571-58-11
E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: http://www.compozitor.spb.ru



Александр Васильевич Мосолов
(1900–1973)

Эта книга — о феномене русского Авангарда и об одном из ярчайших его представителей в музыке, Александре Мосолове. Что есть авангард? Каковы его характерные черты? Что отличает авангардистский музыкальный язык и музыкальную драматургию от традиционной?
Для музыкантов-профессионалов, искусствоведов, студентов гуманитарных вузов и всех читателей, интересующихся историей отечественного искусства.

